الآثار القبطية والبيزنطية

الأستاذ الدكتور
عزت زكي حامد قادوس
رئيس قسم الآثـــار
والدراسات اليونانية الرومانية
كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية

الدكتـــور
محمد عبد الفتاح السيد
كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠٢

اسم الكتـــاب: الآثار القبطية والبيزنطية

المؤلفـــون: - أ. د. عـــزت زكـــى حـــامد قـــادوس
أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب ـ جامعة الإسكندرية

- د. محمد عبد الفتاح السيد كلية الآداب- جامعة الإسكندرية
عدد الصفحات: ٦٤٠

مكان الطبـــع: الإسكندرية ـ مطبعة الحضرى

رقم الإيداع بدار الكتب : ٤٤٦٧ / ٢٠٠٢

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيـــــع: الإسكندرية – دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

مؤسسة حورس الدولية

القـــــاهرة ـ دار البستانى للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

مقدمة الطبعة الأولى

قضـــت حكمـــة الله تعالى أن تكون تلك الأرض المباركة الطيبة مجمعا لتوجهات الإنسان عبر العصور والتاريخ ، فصاغت للإنسانية عقائدها بدءاً بالتوحيد والاعتقاد في البعـث بعـد المـوت والإيمان بمبدأ الثواب والعقاب وانتهاء بالرسالة الخاتمة ومرورا بالـيهودية والمسـيحية. فمن هنا دعا كليم الله فرعون مصر إلى نبذ الشرك وعبادة اله واحـد لا شـريك له وبذلك أعاده إلى جادة الصواب. وقد مكن الله هنا لنبيه يوسف في الأرض فجعله على خزائن مصر أمينا ومصلحا وهي نفس الأرض الطيبة التي استقبلت العائلة المقدسة ممثلة في العذراء ووليدها عيسى عليه السلام.

وعلـيه فان كان لكل مقام مقال ولكل حادث حديث، فحديثنا هنا عن القبطية التي جعلـت مـن كنيسـة مصـر المدخل الذي دلفت به إلي قلب إفريقيا الوثنية، ولذا فقد استطاعت مصر ــ موطن العبادة الاوزيرية ــ أن تحتضن المسيحية وترتشف مقوماتها قطـرة قطـرة وتهضم أسسها وتختم رحيقها مسكا وتخرج من بطونها عسلا تنهل منه البشرية، بل تحدت برهبانها وصوامعها وأديرتها بطش الوثنية الرومانية وجفاف وجدب الفلوات فظلت ثابتة على عقيدتها لا تلين لها قناة أو يهن لها عزم أو يرقأ لها جفن حتى أظهـرها الله لتسلم الراية العقائدية فيما بعد لمن أرادهم الله أن يرثوا الأرض، فاستقبلت القبطية طلائع الفتح العربي لتبدأ عهدا جديدا في القرن السابع الميلادي.

ممـا لاشك فيه أن هناك صعوبة حقيقية في تحديد هوية الحركة الفنية في مصر خلال الحقبة المسيحية (الفترة من القرن الأول وحتى السابع الميلادي)، وربما كانت الصعوبة هنا تندرج تحت مفهوم الاختلاط الحادث في المجتمع المصري بتأثير الوجود اليونانـي والروماني في مصر، ونتج عن ذلك ردود أفعال فنية وثقافية متباينة ومركبة عـبرت عـن المفهـوم الشعبي في المجتمع المصري في تلك الحقبة. جاء الفن مكملا للمتغـيرات التاريخـية ومواكـبا للرؤية الدينية الجديدة ومعبرا عن ثقافة شعب له من الجذور الحضارية الكثير والكثير. فقد كان الفن القبطي يمثل كيان وشخصية المصريين

ويعـبر عـن همومهـم ومعاناتهم وعقيدتهم في رؤية جديدة نابعة من أفكارهم وتراثهم الشعبي.

من هذا المنطلق جاء هذا العمل ليضيف للدراسات الأثرية والفنية رؤية جديدة عن الإنـتاج الشـعبي المحلـي للفـنان المصري – القبطي، رؤية تبحث عن حدس الفنان وإبداعاتـه الشخصـية في التعبير عن ثقافته أو عقيدته أو همومه ومعاناته، وذلك من خـلال دراسـة أسـلوبه الشعبي في فن النحت القبطي، ورؤيته البيئية في التعامل مع عمارة كنيسته أو ديره، وأسلوبه في اختيار موضوعاته التصويرية الجدارية في الكنائس والقلايات والمقابر، ثم نغوص في أذواقه الشعبية اليومية في زخرفة نسيجه، ومشغولاته العاجـية والخشـبية، وأهمية فن الأيقونة بالنسبة له، إلى جانب أدواته الكنسية وأدوات الخدمة اليومية. تلك المقتنيات الأثرية هي بمثابة دلائل قائمة حتى الآن لتعبر عن أصالة الفـنان المصري وإبداعاته عبر العصور، قدمها لنا في بساطة متناهية ورؤية إبداعية جديدة.

وإلـى جانب عدد من الموضوعات فقد قام السيد الدكتور محمد عبد الفتاح السيد بتألـيف الجـزء الخـاص بالعمارة "الفصل الثانى" تحت عنوان " العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر" .

نحـاول في هذا العمل أن نقدم لهذا الفنان تحية إجلال وتقدير من خلال تقديم كم مـن أعماله الخالدة في تلك الحقبة الهامة من تاريخ فنه عبر العصور. ولعل كتابنا هذا يعد محاولة متواضعة لكشف ما قد غمض عن البعض أو غاب أو كاد، ولعلنا نكون قد وفقنا في وضع لبنة في صرح الفن المصري عبر العصور، والله ولى التوفيق.

مقدمة الطبعة الثانية

تعــد الإمــبراطورية البيزنطــية ــ تاريخــياً ــ مــن الغرابة بمكان حيث كانت القسطنطينية سؤدد العاصمة ومظهرها الموغل فى الأبهة واستحالة اقتحامها تقريباً تفوق كــل ما كان معروفاً فى العالم القديم حجماً، فقامت بذلك روما وهى وإن كانت منذ ان شــطر الإمــبراطورية ثيودوســيوس الأول (٣٤٦- ٣٩٥) الإمــبراطورية الرومانية المســيحية إلى شطرين سنة ٤٧٦م فإنها ظلت على خلاف عقائدى مع باباوات الكنيسة الغربية كما كانت على خلاف سياسى مع الأباطرة الغربيين.

والقسطنطينية كحاضرة للإمبراطورية الشرقية قد كُرِّسَت لمريم العذراء إلا أنها كانت ذات مطامع عسكرية واسعة على التوازى.

كذا فإن كانت روما مركزاً حياً للكاثوليكية فى العالم فإن آياصوفيا قد أسست علم اللاهــوت لتكون مركزاً روحياً للأرثوذكسية فى العالم على أسس من المنطق اليونانى والوحى المسيحى، بحيث أصبحت بيزنطة يونانية الطابع خاصة بعد ولاية الإمبراطور جستنيان حتى حلت اليونانية ــ كلغة رسمية ــ محل اللاتينية.

وكمــا صمدت بيزنطة أمام هجمات القوط الشرقيين والغربيين على السواء فإنها صمدت لأكثر من أحد عشر قرناً أمام العرب والسلاجقة والأتراك.

وكمــا تمــيزت الإمــبراطورية الغربــية بالتشريع والقانون فإن تشريع جستنيان المشرقى ظل المصدر الرئيسى للقانون فى العصور الوسطى بأوربا.

وكمــا بــدأت بــيزنطة بقرار من دقلديانوس بمثابة بديل جديد لروما فإنها انتهت بوراثتها وكما يممت وجهه إلى آسيا فإنها أصبحت همزة وصل بينها وبين أوروبا.

علــى أن تقلــص حــدود الإمبراطورية الدولة لم يمنعها أن تجنى ثمار استعادة وحدتهــا العرقــية واكسبها المزيد من المتعة وتدين المسيحية بانتشار مبشريها فى بقاع استعصت عليها فى البلقان وروسيا وغيرها.

وكمـــا التقت الطرق التجارية الرئيسية عند القسطنطينية فأصبحت سوقاً شرقية – غربية كبرى فقد جابت أساطيلها التجارية والعسكرية بحار العالم القديم آنذاك وأصبحت سواحل مرمرة أفضل الموانئ الأوربية حتى القرن الثانى عشر على الإطلاق.

وظهـــر الفن البيزنطى كفن رسمى فى تمثيل جمالى للمعتقدات المسيحية والسلطة والإمبراطورية لذلك بدأ بتأسيس القسطنطينية سنة ٣٣٠م وانتهى بسقوطها فى يد محمد الفاتح سنة ١٤٥٣م، لذلك لم يأت الفن البيزنطى امتداداً للفن اليونانى الرومانى فاختلف شـكل العمـــود البيزنطى عن أشكال وطرز الأعمدة الرومانية الكلاسيكية حيث حفلت بالـــرموز المســيحية بالإضافة إلى العظمة الإمبراطورية من خلال موكب لا متناه من الشخوص الجامدة كذا نظام الدولة الهرمى وتشهد بذلك فسيفساء السقوف المقببة لكنيسة القديس جرجس فى سالونيكى.

وتعود إنجازات الفن البيزنطى الكبرى إلى جستنيان الذى امتدت رعايته للفن من آياصوفيا فى بيزنطة وحتى قطع الفسيفساء فى جبل سيناء.

وازدهـــر تقلـــيد تكريم الصور الأسطورية والقديسين فى الفن التمثيلى للأشخاص (الأيقونـــات) ثـــم فرض فن دينى غير تمثيلى للأشخاص استطاعت بيزنطة من خلال تخطـــى الصـــور المظلمة فيما يعرف بفترة (اللاأيقونية) ثم احتفل الأباطرة المقدونيين (٨٦٧- ١٠٦٥م) بـــالعودة إلـــى زخـــرفة الكـــنائس أى عصر السلف أى فن عصر جستنيان.

ثـــم ظهر فن السلالة الكومينينية (١٠٨١- ١١٨٥م) حيث انتقلت الثروة من أيدى الأباطـــرة والكنائس إلى الملاك الأرستقراطيين فتآلف الزجاج الملون مع أوراق الذهب والفضة والمرمر والأحجار الكريمة فتألق وهجاً ذهبياً أثيرية.

وتميز القرن الثانى عشر بأنه عصر تنقية وتطور للأشكال السابقة مع نمو الوعى الذاتى فبدأ الفنانون فى التوقيع بأسمائهم وتقلصت الفنون البيزنطية مع الاحتلال اللاتينى للقسطنطينية، حتى أن أحد النبلاء قد حول دير الخورا الذى شيد فى القرن الحادى عشر إلى معبد جنائزى لنفسه.

ومـــع منتصـــف القـــرن الـــرابع عشر شحت الثروات فهاجر الفنانون إلى تجمع أرثوذكسي آخر كروسيا على سبيل المثال.

ومع سقوط القبطية عام ١٤٥٣م فقد زال الفن البيزنطى الخلاق من الوجود ليفتح للفنون الإسلامية الباب على مصراعيه.

ولمـــا كانـــت المكتبة العربية قد خلت أو كادت ــ من المتون التى تستوعب بين دفتـــيها الفنون المسيحية برمتها فقد ألينا على أنفسنا أن نضع بين يدى القارئ والباحث العربى ملامح هذه الفنون المسيحية فى مصر ممثلة فى الفنون القبطية فخرج إلى النور كتابنا السابق "الآثار والفنون القبطية عام ٢٠٠٠".

واســـتكمالاً لمسيرة البحث العلمى فى هذه الفنون فقد رأينا أن نضيف إلى المكتبة العربـــية رصيداً علمياً من الفنون البيزنطية حتى تكتمل منظومة البحث العلمى فى هذا المنعطف التاريخى من حياة البشرية.

الإسكندرية فى ٢٠٠٢/٣/٢١ أ. د. عـــزت زكـــى حـــامد قـــادوس

د. محمد عبد الفتاح السيد

القسم الثانى

القسم الأول

الفنون والآثار القبطية

الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

قبل ظهور المسيحية كانت الحالة الدينية فى مصر والعالم الروماني تشهد كماً من الأديــان المخـتلطة (المصرية والإغريقية والرومانية) بجانب اليهودية التى انتقلت إلى مصر مع بداية الحكم البطلمى وشاركت فى السياسة الرومانية فى بعض الفترات على حســاب المصــريين، ولقــد بلغت تلك الأديان أوجها فى العصر الرومانى وإن بدأت بصورة أو بأخرى متأثرة بالسياسة الرومانية بعد أن تدخلت فيها عقيدة تألية الأباطرة أو مــا يطلق عليها (عبادة الإمبراطور)، والتى احتلت مكانة مرموقة منذ عهد الإمبراطور أوغسطس.

ولقــد كان لهذا الاختلاط فى المفاهيم الدينية والسياسية أثره فى أن فقد المصرى إحساســه بالعقيدة والروحانية والعدل والقيم الأخلاقية التى ورثها عن أجداده الفراعنة، وأصــبح الديــن ســلعة أو ســلاحاً فى أيدي المستعمرين يستخدمونه تارة فى التقرب والتســامح للشــعب المصرى وتارة أخرى كسياسة لمحو جذور ديانته القديمة وطمس معالمهــا وذلــك للحــد من ظهور النزعات الوطنية التى كانت تمثل ذعراً لهم وبصفة خاصــة فــى عهــد الإمبراطورية الرومانية إلا أن التمسك ببعض العقائد القديمة لدى المصريين كان هو السبيل وراء حفاظهم على مفاهيم الدين القديم، ولعل استمرار عقيدة التحنــيط حتى العهد المسيحي المبكر تعد دليلاً على بقاء عقائد أخرى كالبعث والخلود والثواب والعقاب.

هكذا كانت الحالة الدينية فى مصر البطلمية والرومانية، وعندما جاء السيد المسيح بديانــته الجديــدة فى الشرق فى ظل الإمبراطورية الرومانية كانت الديانة الجديدة هى الوسيلة الجديدة التى لجأ إليها المصريون نحو مخلص من نوع آخر جديد وهو المخلص الديــنى الــذى يحقق لهم ما فقدوا من عقائد دينية وسمو روحى جردته الفترة اليونانية

الرومانــية. ولقــد تبعــت بشارة السيد المسيح حركات تبشيرية كثيرة وعظيمة قام بها تلاميذه خلال القرن الأول الميلادى فى معظم أقطار العالم القديم آنذاك.

ومصــر الــتى كانــت إحدى أكبر وأهم الولايات الرومانية قد وصل إليها الدين المســيحى فــى وقــت ظهوره فى فلسطين قبل مجئ القديس مرقس عام ٤٣ م بعدة سنوات.

وقــد اختلفت المراجع التاريخية فى تحديد المكان الذى عبرت منه المسيحية إلى مصــر، فالــبعض يشير إلى الإسكندرية والبعض يرى دخولها عبر الصحراء الشرقية ومنطقة سيناء، وبينما يرى آخرون أن جنوب مصر كان السبيل لدخول المسيحية، ولكن تنقصــنا الدلائل الأثرية والمادية والوثائقية الخاصة بتلك الفترة المبكرة للمسيحية والتى ترجح أحد تلك الآراء.

ولكــن من الثابت لدينا أن القديس مرقس الإنجيلى أول من بشر بالمسيحية رسمياً فــى مصــر والمــدن الخمس الغربية، وكان ذلك فى الإسكندرية عام ٤٣م، ولم يجد المصريون أى اختلاف جوهرى فى مبادئ الدين الجديد بمقارنته بعقائد دينهم القديمة بل لعلهم وجدوا فيه سمواً على كثير من الأفكار التى ألفوها واعتادوا عليها منذ القدم، مثل رسوخ فكرة التثليث التى أصبحت كأحد مفاتيح العقيدة المسيحية والإيمان بها مع الفارق فــى الجوهــر التطبيقى لها، أيضاً من أهم العقائد المصرية التى استمرت ووجدت لها أساســاً فى الدين المسيحى هى عقيدة البعث والخلود والثواب والعقاب، فهى وإن كانت مــن أهــم تعاليم المسيحية فهى أيضاً من أقوى العقائد المصرية القديمة، ومن هنا كان التقارب بين أفكار وعقائد المصريين والعقيدة المسيحية الجديدة.

هكــذا عند مجيء القديس مرقس بالمسيحية إلى مصر وجد أرضاً تموج بأشكال مــتعددة من الأديان والعقائد، وشعب متشوق للخلاص الروحى والفكرى معاً، فكان هذا من أهم العوامل التى أدت إلى سرعة انتشارها فى كل أرجاء مصر.

علــى العمــوم يمكن أن ننسب للقديس مرقس ثلاثة أعمال هامة فى مصر، كانت فــيما بعــد معقــلاً ومركــزاً لأهم الأحداث الدينية والتاريخية فضلاً عن كونها السبيل الأساسى لانتشار المسيحية فى مصر خلال القرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد، وهى:

العمل الأول

التبشـــير بالمســـيحية وكتابة إنجيله باليونانية مما ساعد على سرعة انتشار الدين الجديـــد فـــى كافـــة أرجـــاء مصر، الأمر الذى يشير من بعيد إلى إمكانية ترجمته من اليونانية إلى المصرية القديمة لأهالى مصر العليا، إلا أن الوثائق التاريخية والأثرية لم تؤكد ذلك حتى الآن.

العمل الثانى

وهو إنشاء أول كنيسة للمسيحيين الأقباط بمدينة الإسكندرية عرفت فيما بعد باسم "الكنيســـة المرقسية للأقباط الأرثوذكسية" لتصبح مركزاً دينياً لهم ورمزاً لتجمع واتحاد المسيحيين فى مصر.

العمل الثالث

فهـــو مســـاهمة القديس مرقص فى تأسيس أول مفاهيم الدين الجديد مما أدى إلى زيـــادة الإقبال عليه فى القرون الثلاثة الأولى واستمر عطاؤها خلال القرون من الرابع وحتى السابع الميلادى.

وبـــالفعل كانت تلك الأعمال أسساً مساعدة فعالة للمصريين فى التمسك بالمسيحية أمـــام ظاهرة عدوانية ظهرت مع بداية ظهور المسيحية فى مصر والولايات الرومانية عموماً، ألا وهى الاضطهادات الرومانية الوثنية للدين والمتدينين بالمسيحية.

فقـــد شـــهدت القـــرون الثلاثة الأولى بعد الميلاد أحداثاً أثرت بشكل مباشر على المفاهـــيم الاجتماعية والدينية المبكرة للدين المسيحى، وكانت الاضطهادات الوثنية من جانب الإمبراطورية الرومانية والتى تعرض لها المسيحيون من أهم هذه الأحداث.

اتخـــذت هذه الاضطهادات أشكالاً متخلفة، بدأت بالهجوم الوثنى على مقر الكنيسة القبطـــية فى الإسكندرية فى عهد الإمبراطور نيرون، ثم الثورات العارمة للرومان ضد الـــيهود فـــى مصـــر والمذابـــح الجماعية التى ضمت اليهود والمسيحيين معاً فى عهد الإمبراطور تراجان، إلى أن بدأت الاضطهادات الكبرى من جانب السلطة الرومانية مع حكم الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس بعد أن أصدر مرسوم عام ٢٠٢م ضد المسيحية، وصـــار اضطهاد المسيحية هو السياسة الرسمية للدولة، فى حين ظل المسيحيون طوال

هـذه الفـترة يعـانون مـن شتى صنوف العذاب، والاضطهاد لصالح الوثنية وعبادة الإمبراطور إلى أن بلغ الأمر ذروته خلال فترة حكم الإمبراطور دقلديانوس.

فـى عهـد دقلديانوس شهد المسيحيون فترة ما سمى بالاضطهاد الأعظم، والتى شـهدت أبشـع أنواع الاضطهاد والعذاب رغم المقاومة الباسلة التى بدأها المسيحيون واستشهاد أعداد كبيرة منهم.

وعلـى الرغم من ذلك فقد فشل الرومان فى القضاء على الدين الجديد كما فشلوا فى الإبقاء على عبادة الإمبراطور، وعلى العكس زاد الانتماء للوطن وكراهية الرومان مـن جانـب المصريين، و وبدأت قواعد المسيحية فى الرسوخ، حتى جاءت فترة حكم الإمـبراطور قنسـطنطين الـذى أصدر مرسوم ميلان وأنهى بذلك حرب السلطة ضد المسـيحية بـل واعتـنقها هـو نفسه، مما أعطى للدين المسيحى مزيداً من الاستقرار والرسـوخ، الأمـر الـذى مهد له وللمسيحيين سبل القضاء على الوثنية قضاءاً مبرماً بالرغم من محاولات الردة التى ظهرت فى عهد الإمبراطور جوليانوس.

لـم يكـن انتصـار المسيحية على الوثنية خيراً كله، فسرعان ما فتح الباب أمام حـركات البدع والهرطقة تحت اسم الحرية الدينية، فظهرت المنازعات التى بدأت فى ثوب دينى ثم اتخذت جانب المصالح الخاصة والأغراض السياسية.

وشـهدت الفترة من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى ظهور الكثير من الـبدع والهـرطقة الـتى تأثـرت فى البداية بمظاهر الديانة اليهودية والديانات الوثنية القديمـة، الأمر الذى أدى إلى ازدهار المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية للتصدى لتلك البدع والهرطقة بجانب كنيسة الإسكندرية.

ومـن أهم مظاهر تلك الفترة، الجدل الذى ثار حول طبيعة السيد المسيح، والذى أدى إلى ظهور المجامع الدينية المتعددة، ومن أبرزها مجمع (خلقدونيا) وما ترتب عليه من نتائج أدت إلى زيادة الخلاف بين الفرق الدينية المختلفة وما أتت به من مذاهب ولم تزدهم هذه المجامع إلا تفرقة ونزاعاً.

وقـد أدت هـذه النزاعات فى الحقيقة إلى انقسام العالم المسيحى لسلطتين، سلطة روحـية وأخـرى دنـيوية تخضع للمصالح الشخصية والأغراض السياسية وتحركها الإمـبراطورية البيزنطية، أما السلطة الروحية والتى تدافع عن الغرض الدينى البحت

كانـــت تمثلها كنيسة الإسكندرية، والتى دافعت عن المذهب ذى الطبيعة الواحدة والذى انتشـــر فى مصر والشرق على حساب المذهب ذى الطبيعيتين الذى دافعت عنه كنيسة روما وكنيسة القسطنطينية.

مـــن هنا نشأت صراعات عنيفة بين الحكم البيزنطى وبين مسيحى مصر والشام بســـبب تمســـكهم بعقيدتهم، إلى جانب ازدهار الروح الوطنية لديهم وذلك لعوامل كثيرة أخرى لعل أبرزها بجانب السياسة الدينية الأحوال الاقتصادية السيئة فى الجانب الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية آنذاك.

ورغـــم محـــاولات الأباطـــرة لحل هذا النزاع المذهبى، فإن أنصار كل اتجاه قد تمســـكوا بعقـــيدتهم، واستمرت الانقسامات كما هى، وامتد الصراع الدينى ليتحول إلى صـــراع سياســـى يشـــمل الإمبراطور وسلطانه السياسي وحفاظه على مكانته ومكانة الإمـــبراطورية الموحـــدة، كذلـــك صـــراع شـــعبى بين المصريين الأقباط واليونانيين والبيزنطيـــن، اســـتمر الحـــال هكذا إلى أن جاء الفتح العربى الذى رحب به الأقباط للتخلص من الاضطهاد السياسى والدينى والفكرى الذى فرضه عليهم البيزنطيون.

هكـــذا كانـــت قســـوة الحياة التى عاشها المسيحيون الأوائل حتى بعد الاعتراف بالمســـيحية مـــن اضطهاد رومانى وثنى تعسفى لم يلبث أن انتهى ثم جاء اضطهاد من نوع آخر اضطهاد فكرى ودينى تمثل فى الفترة من نهاية القرن الرابع وحتى منتصف القرن السابع الميلادى.

وكـــان لابـــد من وجود مظاهر حية للحياة الاجتماعية فى تلك الفترة، وإن كانت الحياة الدينية قد طغت بظروفها وهمومها على التاريخ الاجتماعى، إلا أننا نلمس بعض المظاهـــر الممـــيزة والتى من أبرزها ما تميز به مسيحيو مصر بتمسكهم بدينهم الجديد بصورة كبيرة، الأمر الذى وصل ببعضهم إلى حالة الترحال والبعد فى الصحراء لمزيد من التقرب الإلهى ومزيد من التصوف والزهد، فكان نظام الرهبنة الذى نشأ فى مصر حـــال دخـــول المســـيحية فيها، فقد قيل أن القديس مرقس هو الذى علمها وأشار بها لمســـيحيو مصـــر الأوائـــل، إلا أن نظـــام التبتل والانفراد للتعبد كان معروفاً من قبل المصريين ولا سيما اليهود منهم.

وقـد أخرجـت لـنا تلـك المناطق الرهبانية نظماً معمارية وفنية جديدة ومتعددة الأسـاليب وتواكب طبيعة السلوك الديني والبيئي الذى نشأت فيه ونمت فى كنفه، وتعبر عـنه حالـياً معظم الأديرة التى لا تزال تمارس نشاطها الدينى فى الصحراء المصرية حتى الآن.

تلـك كانت بعض الملامح التاريخية لتلك الفترة بعناصرها الاجتماعية والسياسية الدينـية والثقافية حتى منتصف القرن السابع الميلادى، وبقى أن نؤكد أن تلك الأحداث بتنوعاتها المختلفة من اضطهاد ديني يقابله تمسك للمصريين بدينهم الجديد وثبات العقيدة وظـروف اقتصادية متدهورة واحتلال رومانى فى فترة ما قبل القرن الرابع الميلادى، تلـتها مـرحلة جديـدة اتسـمت بحرية العبادة وانتشار المسيحية إلا أنها لم تتجرد من الأحـداث الدينـية التى أثرت فيها كصراعات مذهبية واضطهاد فكرى للكنيسة القبطية ومذهبها وظهور النزعة الوطنية ونموها ضد الاحتلال.

كل هذا واكبته نهضة فنية مميزة تساير ظروف المجتمع فى المرحلتين، مرحلة ما قبل الاعتراف وحتى مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، ومرحلة أخرى نعتبرها نتيجة لأحداث ما بعـد قـرارات مجمع خلقدونيا ٤٥٠م، واستمرت حتى دخول العرب مصر فى ٦٤٠-٦٤١م فتبدأ فترة جديدة من تاريخ المصريين.

الفن والمجتمع المصرى

كانت الحياة الفنية فى العصر الإمبراطورى المتأخر والبيزنطى المبكر (الفترة ما بيـن القرن الثالث حتى السابع الميلادى) أشد تعقيداً من الحياة الفكرية والتاريخية، فهى وإن كانـت خاضـعة بكـل مقوماتها للتقاليد الموروثة فى مصر إلا أنها تأثرت بشدة بالصـعوبات الماديـة والأزمـات الاقتصادية، الأمر الذى انعكس بصورة كبيرة على الإنـتاج الفنى الذى تميز بأنه كان أقل خصوبة فى النواحى الفنية والاقتصادية والمادية وأقل من الناحية العددية، بينما كانت موضوعاته أكثر عمقاً وتنوعاً وتأثيره كان مباشراً فى المجتمع، وتجاوبت مع التطورات المتلاحقة للذوق العام وتنوعه واختلاطه الغريب بالأفكار الدينية والفلسفية الروحية. ويمكن القول بأن الفن قدساير آنذاك تلك المتغيرات الاجتماعـية فـى مجـتمع تمـيزه أصـول حضارية ثابتة وتوازن بين الحياة الدينية

والاجتماعـية والمتطلبات الروحية الجديدة التى اتخذت طابعاً أشد إلحاحاً، الأمر الذى وضـع تلـك المتطلبات فى الدرجة الأولى من الاحتياجات الفردية والجماعية على حد سواء.

ومـن مـنطلق الفـردية الروحية (الدينية وإحساس العزلة الواضح تجاه السلطة الرومانـية) التى يمكن أن نعتبرها (مجازاً) نموذجاً صارخاً ضد الحياة المعاصرة تحت الحكم الرومانى، وهو نموذج تدعمه الأفكار الدينية والفلسفية، لذلك شاركت هذه الفردية فـى التعبير عن متطلبات العصر خلال مجتمع يتدهور اقتصادياً وسياسياً ودينياً، وجاء هـذا التعبـير من الناحية الفنية مشتتاً فى المقومات الفنية، ومحدداً للتعبير عن القومية المحلـية، وأصـبح هناك اتجاه يميل نحو مفهوم الفن وليد عصره، والذى تميز بالتنوع والاختلاط والتأثير والغموض والخيال الجامح سواء من خلال الموضوعات أو الرموز الـتى جسدت روح العصر منذ دخول وانتشار المسيحية فى مصر وحتى الفتح العربى الإسلامى.

ففى خلال العصر البطلمى كان يمكن للباحث أن يفرق بوضوح بين سمات الفنون الشـرقية وسمات الفنون الغربية، وهى حالة المقارنة بين الجمود الفنى والحيوية الفنية، وبالتالي فإن خصائص الفنون الشرقية ظلت تتسم بالجمود الحركى، والغموض الفكرى، والـتحديد الخطـى الحـامى أو المقيد للوحة والتقيد بأساليب موروثة، مع الإقلال من المؤثـرات الغربية الخارجية، تلك السمات الأساسية هى التى نمت وتطورت واستقرت فى الشرق منذ زمن طويل. وقد ظلت تلك السمات حائطاً صلداً راسخاً كظواهر محلية ضـد التـيارات العالمية المفروضة عليها وفقاً للمتغيرات السياسية الحادثة آنذاك، ولا سيما فى العصر اليونانى – الرومانى، فعلى الرغم من طغيان الفن الإغريقى الوافد من ناحـية القـوة الجمالـية الدنيوية، إلا أن هذا الفن فى مصر، قد استقر فقط فى المدن اليونانـية الرومانـية التى أنشئت لغرض سياسي فى مصر مثل الإسكندرية وفيلادلفيا (الفـيوم) أوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا، أنتينوبوليس، بينما ظلت الخلفية المحلية طاغـية فـى بقية الأقاليم المصرية ثابتة وراسخة أمام تلك التيارات الفنية، وكان هذا الصمود المحلى بالنسبة للحياة الاجتماعية ذا نزعة خاصة وقوية وصعبة التغيير إلا فى حـدود معينة، حيث تلاشت خصائص تلك المؤثرات الفنية سواء الخارجية أو الداخلية،

واندمجـت معـاً بحكـم المعايشـة والاستقرار الغربى القائم فى مصر، وكذلك روح وتطورات العصر وطرزه وأزمانه وخلافاته وتطلعاته. وقد اندمجت جميع تلك العوامل معـاً وأصبحت دستوراً جديداً ومنهلاً حضارياً ولد من جديد فى مصر، برؤية مختلفة فكرياً ودينياً وقومياً وفنياً صاحبتها رؤية جديدة ابتعدت فيها العناصر الفنية عن المثالية الجمالـية وغاصـت فـى المحلـية بعـد أن تولت وظيفة جديدة ومحددة تخدم مفهوم الروحانيات الدينية وتدافع عن القومية الاستقلالية من الناحية الدينية والسياسية.

إن الفـن العـالمى بمفهومه الشامل فى العصر الإمبراطورى لا يخرج عن كونه ضـلعاً أساسياً فى النظرية السياسية الرومانية، وهو هنا يتجلى فى مفهوم فن البورتريه الخـاص بالأباطرة الرومان، والتى اقترنت من الناحية الدينية بعبادة الإمبراطور حتى تحقـق تـوازن سياسي ودينى مع سمة هذا العصر الذى اختلطت فيه الأفكار السياسية والدينـية معـاً، تلـك السـمة قد عكست ردود أفعال متباينة عند الشعوب المحتلة فى تحفظات على النظام السياسي والدينى والفنى، وهى العناصر الأساسية التى كان يقابلها الشـعب بـرؤية معادية دائماً، وبالتالى صارت الأنماط الفنية الرومانية أو مفهوم الفن العالمى آنذاك، أنماطاً سياسية مرفوضة على المستوى الشعبى، وكانت سبباً من أسباب ظهور الفنون المحلية أو عودتها فى صورتها الجديدة، فالفن الذى نعنيه هنا جاء مواكباً لأكثر من مقوم وأكثر من رد فعل، ولكن الدور البارز لدينا آنذاك، كان منصباً ـ كرد فعلـ ضد النظام السياسي الدينى الفنى الخاص بالرومان فى مصر.

كمـا تبرز لنا عوامل أخرى تجلت آنذاك وأدت أدواراً كبيرة فى نمو الفن المحلى فـى مصـر، فالروحانـية الدينية التى التصقت بالمسيحية فى صور تصوفية رهبانية، جعلـت هـناك حتمية لمحاولة الخلاص من الحياة المعاصرة والبحث عن حياة حقيقية أصـيلة حـتى ولـو كانت فى العالم الآخر، ويمكن القول بأن السعى نحو حياة أفضل بمفهومه الشامل، كان من أعمق الأهداف الدينية الجديدة والمقبولة من قبل المجتمع.

واندمجـت فى مصر تلك الرؤية تماماً مع الفن، وعلى الرغم من عشوائية الأدلة الأثـرية المنتشرة عبر الأقاليم المصرية بأساليب فنية وموضوعية مختلفة، إلا أن القليل مـنها يؤكـد أن هناك حالة من التعايش الجديد بين الماضى الكلاسيكى فى المعتقدات الدينية وبين التقلبات الصوفية الحادثة والمتطورة بفكر شعبى، جعلت هناك شعوراً فنياً

خاصـــاً يســـمو بصـــورة بطيئة داخل المجتمع المحلى وضد التيار العالمى، منتهزاً أى سقوط جوهرى لأى ضلع أساسى فى هذا الفن (العالمى) ليسمو ويتفوق عليه، وكان أهم ضـــلع أساســـى سقط من هوية الفن العالمى آنذاك، هو مقدار التدهور الدينى والإهمال الواضـــح للعناصـــر الفنـــية الدينية، والتى اعتبرت القاعدة الأساسية لنمو الفن المحلى (القبطى).

تصـــورت لحظـــة... أنه لماذا لا يعبر هذا الفن المحلى القبطى الجديد عن سمة إبداع فنى؟ وذلك لأن عملية الإبداع الفنى تقترن دائماً بمحاولات التغيير، أو امتصاص كافـــة المتغيرات الفنية واحتوائها وإخراجها بعد ذلك بوظيفة جديدة ورؤية فنية جديدة، تستطيع أن تحاكى تلك المتغيرات النابعة من البيئة المحيطة بالمواطن المصرى آنذاك، وهى فى نفس الوقت تعبر عنه فى ضوء ممارسات للطقوس نابعة من البيئة والموروث الحضارى، وقد تحدث نتيجة لذلك عملية التقاء بين فنان مبدع أو فيلسوف ذو فكر جديد أو راهـــب متديـــن عزف عن الحياة العامة وصار شخصية ذات حيثية مباركة، وبين المـــتلقى (المؤمـــن) بـــه وبأفكاره على كافة المستويات الطبقية والثقافية والاجتماعية، وبالتالى فإن الاتجاه الروحانى الذى ظهر فى الفن المصرى هو رؤية إبداعية مركبة من فنون مختلفة صاغها الفنان المصرى نتيجة امتصاصه لكافة المقومات والتأثيرات الفنية (المصـــرية، اليونانية، الرومانية، اليهودية). وعندما أطلق العنان بدون تقيد وفى حرية تواكـــب حرية تعامله مع المسيحية الجديدة، لم يتجاهل موروثه العقائدى الأساسى الذى ارتـــبط به بيئياً وحضارياً، وأنتج فناً يتكيف مع العقلية المصرية تماماً، فحتى ولو كانت بـــه بـــوادر فنـــية خارجية، إلا أنها فى النهاية، لا تصلح إلا أن تمارس داخل المجتمع المصرى فقط، وفى حدود الجماعة وتحت قيود فكرية ودينية خاصة. وهنا يمكن لنا أن نطلـــق لفـــظ الفـــن المصـــرى النابع من حياة اجتماعية ليست بجديدة، ولكنها متطورة ومتصلة عبر التاريخ الفنى المصرى، ويمكن للباحث أن يصل بالفن القبطى وعناصره إلـــى جذور العنصر الفنى وتأصله فى أعماق الفكر المصرى القديم، وبالتالى فالفن هو مـــرآة اجتماعـــية وتاريخية يفرض عليها مراحل أساسية ومتصلة من تاريخ المواطن المصرى دون الخوض فى مستويات التأثر والتأثير.

إن الفـن هو الأداة اللازمة لإتمام عملية الاندماج بين الفرد والجماعة، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم، وبالتالى فإننا نلاحظ أن محور العملية الفنية فى الفن المحلى القبطى فى مصر، لم تكن نوعــاً مــن الإنــتاج الفردى، بل كان سلوك اجتماعى نتج عنه فن عام شمل المجتمع المصـــرى كله فى فترة تجاوزت الأربعة قرون متصلة فى حركة مستمرة من التطور، هــذا الفــن انتشــر عبر سلوك المواطن المصرى العادى وارتبط به ارتباطاً روحانياً بصـــورة مميزة ولا سيما (الصور الجدارية والأيقونات)، كما يمكن اعتباره فن الديانة المســيحية فى مصر حيث ارتبط فى فترة المحنة التعصبية المذهبية به تماماً، وشارك الفــن المواطــن المصرى فى دفاعه عن ديانته ومذهبه بصورة انقلبت من مفهوم الفن الديــنى إلـــى مفهـــوم الفن القومى (الوطنى) وبالتالى تلك المرونة التى تميز بها الفن القــبطى، مرونة نابعة من محليته الشديدة والتصاقه الكامل بمقدرات الشعب المصرى آنــذاك وتلــك النوعية من الفنون أطلق عليها علماء الاجتماع والتذوق الفنى "فنٌ وليد عصــره"، وبما أن الدين المصرى كان جزءاً أو ظاهرة أساسية فى المجتمع، فالإنتاج الفــنى المصـــرى آنذاك قد اقترن بأحاسيس الذوق العام الجماهيرى الذى تحدده ثقافته آنذاك ومتغيرات تاريخه، ولأن مصر بلد حضارية الأثر والتطور، فإن ضوابط وخيوط العمـــل الفنى متصلة عبر عصورها تماماً، ومتأثرة بحالة اجتماعية دينية خاصة، ومن هــذا المــنطلق يمكن مناقشة الإنتاج الفنى بصورة أكثر واقعية تعيد للمواطن المصرى حقه فى الإبداع الفنى فى الفترة ما بين القرنين الثالث وحتى السابع الميلادى.

مراجع الفصل الأول

مدخل حول الفن والمتغيرات التاريخية والدينية

*حـــول الديانـــات والعـــبادات الـــتى تواجدت على أرض مصر خلال الفترة البطلمية الرومانية، انظر:

-إبراهيم نصحى، مصر فى العصر البطلمى، ص ص ١٤٧ وما بعدها، ص ص ١٣٥-١٣٩؛ عـــبد اللطـــيف أحمد على، مصر والإمبراطورية الرومانية فى ضوء الأوراق الـــبردية، ص ص ١٤٧ ومـــا بعدها؛ مصطفى العبادى، مصر من الإسكندر الأكبر إلى الفتح العربى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ٢٦٧-٢٨٣.

*حول عبادة الإمبراطور وأصولها منذ العصر البطلمى، انظر:

إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ١٣٦-١٣٧؛ عبد اللطيف أحمد على، نفسه، ص ص ١٤٧-١٤٩.

-Chadwick, H., The Early Church, London, 1969, pp. 24 ff.

* حول ظروف مولد السيد المسيح والنزاع حول تحديد تاريخ مولده، انظر:

-Eusebius, C. I. Ch. V. 1-6.

-محمـــد عـــبد الفتاح، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠

*حول حركات التبشير بالمسيحية والرسل الاثنى عشر تلميذاً والرسل السبعية فى أقطار العالم،

انظر:

-Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, P. 11 ff; Moreau, E., Histoire de L'Eglise, Tournai, Paris, 1931, pp. 5-12; Neill. S. A., History of Christian Missione, Ayleshury, 1966, pp. 20-32.

*حول ميعاد دخول المسيح، يمكن الرجوع للمراجع التالية:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ، (٢٠٠٠)، ص ص ٨-١٥؛ الأب مـــتى المســـكين، لمحة سريعة عن رهبنة مصر ودير القديس أنبا مقـــار؛ وادى النطرون ١٩٨٥، ص ص ٥-٦؛ أبو الفرج بن الطيب، تفسير على إنجـــيل لوقا، المجلد الثانى، ص ١١؛ القس منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية،

القاهـرة، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيـف نسـيم؛ مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٣٩-٥٣.

-Hennecke, Edger, and W.Schneemelcher. New Testament Apocrypha, Vol. I (1963) Philadelphia, pp. 408. 413.

-Brown, R., E., The Birth of The Messiah, New York, (1977), pp. 203-205.

-Meinardus, O, Christian Egypt, Ancient and Modern, Cairo, (1997), pp. 1-2.

-Haenchen, E, The Acts of The Apostles, Philadelphia, (1971), pp. 169-170

-Girggs, C.W., Early Egyptian Christianity from its Origins to 451. C.E, Leiden, (1993), pp. 13-14.

-منسى يوحنا، تاريخ الكنيسة القبطية، القاهرة، (١٩٧٧)، ص ص ٦-١٠

-Bruce, F. F., The Acts of the Apostles, Grand Rapids, (1968), pp. 351-360

-Käsemann, E., Die Johannesjunger Von Ephesus, Zeitschrift fur Theologie und Kirche, (1952), pp. 144-154. Spec., pp. 152-153.

-Metzger, B.M.A, Textual Commentary on The Greek New Testament, New York, (1971), pp. 466-469.

-Philo., Flaccus, 43

-Josephus, Opera Omnia, B.J. 11.385.

-Goodman, M., Jewish Prospelylizing in The First Century. In (The Jews Among Pagans and Christians in The Roman Empire = J.A.P. C.R.E.) London, (1992), pp. 53-56.

-Simon, M, et A., Beniot, Le Judaism et Le Christianism, Paris, (1964), pp. 212-215.

-Daniel, C, Esseniens, Zelote et Sicaires, Paris, (1966), Vol. 13. pp. 88-115.

-Bell, H.I. Evidences of Christianity in Egypt during The Roman Period. H. Th. R., 37, (1944), pp. 185-208, spec. pp. 190,204.

-Filson, F.V., A New Testament History, London, (1954), pp. 153-195.

-Kittel, G., Theological Dictionary of The New Testament. London. (1964) Vol. 11, pp. 877-888; VOL. IV. pp. 257-262.VOL.VII. pp. 278 –282.

-السنكسار القبطي، القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثاني، ص ١٤٠-١٤٢.
-الأنبا يوساب، تاريخ الأباء البطاركة بدون تاريخ، ص ص ١١-١٣ (وهو عبارة عن مخطوط قبطي باللغة العربية أطلق عليه اسم مخطوط فوه، كتب في القرن الثالث الميلادي.)
-كامل صالح نخلة، تاريخ القديس مرقس البشير، القاهرة، (١٩٥٢) ص ص ٨٦ وما بعدها.
-Atiya, A. S, A History of Eastern Christianity, Notre Dame Univ., press, (1968), pp. 25-28.
-Glauville, A., The Legacy of Egypt, Oxford, (1957), pp. 310-312.
-Franz, A. Ed., Christentum am Roten Meer, Zweiter Band, Berlin, (1973), pp. 297-299.
-Baus., K., From The Apostolic Community to Constantine, London, (1965), pp.127-128.
-Smith, M., "Clement of Alexandria and Secret Mark: The Score at The End of The First Decade. H. Th. R. 75. 4, (1982), pp. 449-461"
-Smith, M., Clement of a Secret Gospel of Mark, Cambridge, (1973), pp. 27-29.
-Bigg., C., The Christian Platonists of Alexandria, Oxford, (1968), pp. 151-153.
-Frend, W.H.C., Martyrdom and Persecution in The Early Church New York, (1965), pp. 164.pp.
-Jas Elsner. Imperial Rome and Christian Triumph, Oxford, (1998), PP.73- 75,79,103.
-Danielou, M., The Christian Centuries, London, (1973), Vol. I, pp. 29-38.
-Lietzmann, H. A History of Early Church, London, (1651) Vol. I, pp.103-104.
-Harnack, A, History of Dogma, New York, (1961), Vol.2.pp. 31-38, 71-77.
-Roberts, C., H, The Christian Book and The Greek Papyri, J., Th.S.50, (1949), pp.155-168.
-Roberts, C., H, Early Christianity in Egypt, Three Notes, J.E.A.40, (1954), pp.92-96.

-Roberts, C., H, Manuscript, Society, and Belief in Early Christian Egypt, London, Oxford, (1979), pp.30-32.
-Bell, H., I, and Skeat. T. C., Fragments of an Unknown Gospel and other Early Christian Papyri. London, British Museum. (1935), p. Berol. 6854; P.lond.130; P.Fay. 110; pp. 1-27, 39ff.
-Grenfell, B.P, and. A.S. Hunt, New Sayings of Jesus and Fragment of a lost Gospel from Oxrhynchus, New York, (1904), pp. 9-10; 39-47.
-Kenyon, F., G, The Text of The Greek Bible, 3rd ed., London, (1975), pp.8-9
-Finegan, J., Encountering New Testament Manuscripts, Eerdman of Wm. B, (1974), pp.27-29
-Reynoldes, L. D, and N.E. Wilson. Scribes and Scholars, A Guide to The Transmission of Greek and Latin Literature, 2nded, Oxford, (1975), pp.29-31
-Guillaumont, A., et ed. The Gospel According to Thomas, Now York, (1959), PP.52-53.
-Hennecke, Edger, W. Schneemelcherm, op. cit., (1963), pp. 9-10, 39-47.
-Cross, F., l., The Oxford Dictionary of The Christian Church, New York, (1974), p. 626.
-The Facsimile Edition of the Nag Hammadi Codices. Gospel of Thomas, VOL.11. 39:37; 40-42.
-Girggs, op-cit., (1993), pp. 25-31
-Bauer, W, A Greek-English Lexicon of The New Testament and other Early Christian Literature, Chicago Univ., (1954), pp.50-52.
-Kent, L. H., Jewish Inscriptions in Greek and Latin, ANRW. II. 20,2. Berlin, (1987), pp. 671-713
-Linder, A., The Jews in Roman Imperial Legislation Detroit, Mich. and Jerusalem, (1987), pp. 30-35.
-Goodman, M., op -cit., (1920), pp. 57-58
-Rajak, T., The Jewish Community and its Boungagies, in (J.A. P. C) London, (1992), pp. 9-28.
-Schürer, E, History of The Jewish Peoples in The Age of Jesus Christ., London, (1987), vol. 111, pp. 142, 470-474.
-Stern. M, Greek and Latin Authors on Jews and Judaism, vol. I (1974) Jerusalem. pp. 361-365.

-Allen, W. C, On The Meaning of " Προσλυτος " in the Septuagint, Expositor, Series. 4. No. 10, (1894), pp.264-274.
Goodman. op. cit., pp. 62-36, 66
-Edwards, J. R., The Use of "Προτερχεδθαι" in the Gospel of Matthew, J.B.L. 106, (1987), pp. 65-74.
-Weitzman, M., From Judaism to Christianity, The Syriac Version of The Hebrew Bible., In (J.A.P.C), (1992), pp.147-171, spec., 150,159,161-164.

-تعــرض لهــذا الموضوع مجموعة من الكتاب المصرين وقد اتفقوا على الاقتراح الخاص بدخول المسيحية إلى مصر أما من خلال ميناء الإسكندرية أو خلال صحراء سيناء قبل مجئ مرقس، انظر:

-محمــد عــبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية ،الإسكندرية ،(٢٠٠٠)، ص ص ٨-٢٠ ؛مصطفى شيحة، دراسات في العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ١٣-١٤؛ القديــس منســى يوحنا، نفسه، ص ص ٩-١٠؛ نعوم شقير، شبه جزيرة سيناء، القاهرة ١٩١٦، ص ص ١٠٩-١١٠؛ الباز العرينى، مصر البيزنطية، القاهرة ١٩٦١، ص ص ٢٣-٢٤.

*حول سيرة القديس مرقس وحياته حتى مجيئه إلى مصر، انظر:

-كــامل نخلــة، تاريخ مارمرقس، القاهرة ١٩٥٢، ص ص ١٠-١٦؛ بتشر، تاريخ الأمة القبطــية، الجــزء الأول، القاهرة، ١٩٠٠ جــ١، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ القس منس يوحــنا، نفســه، ١٩٨٣، ص ص ١١-١٤؛ جوزيــف نسيم، مجتمع الإسكندرية عبر العصور، ص ص ٤٩-٥٣ وما بعدها؛ Aitya, op. cit., pp. 26-28.

*حــول الجــدل في تحديد زمن وصول القديس مر قس إلى الإسكندرية، انظر: محمد عبد الفــتاح، نفســه، ص ص١٢-١٩،جوزيف نسيم، ص ص ٤٩-٥٠؛ منسى يوحنا، ص ص ١٣-١٤؛ بتشــر، ص ص ٢٣-٢٥؛ موسوعة تاريخ الأقباط للمسيحيين، جــ١١، الشهداء ــ مرقس، ص ص ٨٢-٨٤؛ Aitya, op. cit., pp. 27-28.

-جوزيــف نســيم، ص ص ٤٢-٤٤؛ منير شكرى، المسيحية وما تدين به للقبط، مقالة فى رســالة مارمينا الخامسة "الإسكندرية" ١٩٥٤، ص ص ٥٧-٥٨؛ يجب أن نشير كذلك إلــى رمزية الصليب الذى أصبح من الرموز الأساسية للدين المسيحى والمتأثر بعلامة عنخ الفرعونية بشكلها المصرى، انظر:

-Aitya, op. cit., pp. 20-21; W. De Gruneisen, Le Caracteristiques de L'Art Copte, Florence, 1922, pp. 72-73.

وهـناك مقالة حول تأثير الطابع الأخلاقى المصرى القديم على الأقباط من خلال بعض العادات والتقاليد القديمة والتى حاول الأقباط الحفاظ عليها بنفس مفهومها.

- Sobhy, G., Notes on the Ethnology of the Copts considered From the Point of view of their desecendance From Ancient Egyptians, B. S. AC. I, pp. 43-59.

-منير شكرى، المسيحية وما تدين...، ص ص ٥٩-٦٠.

-حـول إنجيل مرقس الذى وضعه باليونانية فى الفترة ما بين عامى {٥٤-٥٨م}، والاعتقاد بأنه قد ترجم إلى اللغة المصرية القديمة، انظر:

-كامل نخلة، نفسه، ص ص ٨٦-٨٧؛ منسى يوحنا، ص ص ١٤-١٥.

-Aitya, op. cit., pp. 25-26; H. Dunne, J. Education in Egypt and the Copts, Tom, VI. BSAC. pp. 91-108.

-Eusebius, II. XVII. 1-2, XXIV. 1; Pallia, J. J. Alexandrie aux Premiers Siecles du Christianisme, B.S.A.A. 1964, p. 19; Stanley, A. P., Lectures on The history of The Eastern Church, 1924, pp. 16-17.

أيضـاً: بتشر، جـ١ ص٢٧؛ الفريد تبلر، فتح العرب لمصر، ص ٣٢٣؛ منسى يوحنا، ص ص ١٥-١٦.

-أنشأ القديس مرقس المدرسة اللاهوتية وأقام يسطس رئيساً عليها، وقد ذكر أنها كانت تسمى المدرسـة "الكاتشـيبس" أى تعليم قواعد الإيمان بالسؤال والجواب Catechist، وكان الغـرض مـن إقامتها تبسيط الديانة المسيحية، حيث لقى الدين المسيحى مصاعب جمة بالإسـكندرية، بسبب تأثير الديانة اليهودية والوثنية على الفكر الدينى آنذاك، فضلاً عن ازدهار جامعة الإسكندرية فى مجال العلوم الدينية والفلسفة، الأمر الذى أنشأت من أجله المدرسة اللاهوتية للذين يريدون أن يتفكروا فى الدين ومعرفة أصوله والإيمان به عن اقتـناع، وحول نشأة المدرسة اللاهوتية، انظر: منسى يوحنا، ص ص ٢٤-٢٥؛ مراد كـامل، مـن دقلديـانوس إلـى دخول العرب، ص ٢٣٨؛ السيد الباز العرينى، مصر البيزنطـية، ص ص ٢٧٠ وما بعدها؛ مراد كامل، القبط فى ركب الحضارة العالمية، مقالة فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ص ٢٥-٢٧.

-Mostafa El Abbadi, A Sidelight on the Social Life of Ancient Alexandria, C. A. Alexandria, IV, Fasc., 3, 1964, pp. 84-49.

-تعــرض لظاهــرة الاضــطهادات الرومانية العديد من المؤرخين وعلماء الدراسات القبطية بالرغم من اختلاف الآراء وميول كل منهما حسب المذهبين الأرثوذكسية والكاثوليكــية ممــا يلــزم الحذر عند تناول التفسيرات التى تعرضوا لها، إلا أننا تناولــناها مــن خــلال المصادر الأساسية وبالرجوع إليها فى بعض التفسيرات الخاصة بموضوع الاضطهادات وأهم تلك المراجع المصدر الأساسى لتلك الفترة للمؤرخ أوسابيوس الذى زار الإسكندرية ومصر فى عهد الإمبراطور دقلديانوس وعاصر فترة ما بعد الاضطهاد.

-Eusebius, C., Historia Ecclesiastica, II. 25-26; III, 17-22; IV. 1-4, V; VII-VIII.

كذلــك كتابات المؤرخ ساويرس بن المقفع {٩٥٠-١٠٣٠} فى كتابه عن تاريخ البطاركة أو ســير البطاركة وله نسخة محفوظة فى المتحف القبطى (مكتبة المتحف) وأخرى فى مكتبة دير القديس مقار بوادى النطرون، نشرة Evetts مارس ١٩٠٤.

-Ibn., El Makafa, S., History of The Patriarchs of Coptic Church of Alexandria, Evetts, Paris, 1904, pp. 15 ff.

-أيضــاً كتب السنكسار القبطى "الجامع لأخبار الأنبياء والرسل والشهداء والقديسين" وضعه الأنبا بطرس الجميل والأنبا ميخائيل والأنبا يوحنا، طبعة ١٩٧٩، القاهرة.

-ومن العلماء الذين تعرضوا للاضطهادات وآثارها على الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية آنذاك، انظر:

-Stanley, A. P., Lectures on the History of the eastern Church, 1924, pp. 16 ff; Budge, E. A. W., Coptic Mortyrdoms in The Dialect of upper Egypt, London, 1915, pp. 253 ff; Chadwick, H., op. cit., p. 241. ff; Guettée, Histoire de L'Eglise, III. (Paris, 1886) pp. 264-274.

-كذلك من الكتاب المصريين الذين تعرضوا بحياد تام لفترة الاضطهادات الرومانية، انظر: ســليم نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ١٩٦١، ص ص ٨٤-٨٨؛ زكى شنودة، تــاريخ الأقباط، الجزء الأول، ص ص ١٠١ وما بعدها؛ مراد كامل، من دقلديانوس... ص ص ١٩٨-٢١٠؛ عمــر كمال توفيق، تاريخ الإمبراطورية البيزنطية، الإسكندرية

١٩٦٧، ص ص ٢٩ وما بعدها؛ السيد الباز، نفسه، ص ص ٥٨-٦٢؛ جوزيف نسيم، نفسه، ص ص ٨٥-٩٠.

*حول الاضطهادات فيما قبل وبعد سيفيروس، يمكن الرجوع إلى:

-Eusebius, VI, 40-60; Atiya, op. cit., 35-38; Burge, op. cit., pp. 362-366; Chadwick, op. cit., p. 24-25; Glanville, S. R. K., The Legecy of Egypt, Oxford, 1967, pp. 300-303.

-منسى يوحنا، نفسه، ص ص ٦٢-٨٦؛ جوزيف نسيم، ص ص ٧٥-٧؛ بتشر، تاريخ الأمة، ص ص ٩٦-١١٢؛ إبراهيم نصحى، مصر فى عصر الرومان، الحضارة المصرية القديمة، ص ص ١٢٢-١٢٣؛ ١٦٥-١٦٨.

*حول اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ١٩٨ وما بعدها؛ بتشر، نفسه، جـ١، ص ص ١٦٩ وما بعدها؛ منسى يوحنا، نفسه، ص ص ١٧٧-١٧٩؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨٥-٨٩؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ٦٧.

-Eusebius, VII. 1-17, Chadwick, op. cit., p. 121 ff; Budge, op. cit., pp. 253 ff.

-حدد المصريون المسيحيون بدء تأريخهم بيوم ٢٩ أغسطس عام ٢٨٤م الذى استشهد فيه الكثير منهم من جراء اضطهاد دقلديانوس، انظر: مراد كامل، من دقلديانوس، ص ص ٢٩٩-٣٠٥؛ الفريد بتلر، ص ص ٣٣٠-٣٣٥؛ جوزيف نسيم، ص ٨٧؛ عمر كمال توفيق، ص ص ٢٩-٣٢؛ أيضاً:

-Runciman, S., Byzantine Civilization, London, 1948, pp. 23-34.

*حول نص مرسوم ميلان الذى أصدره الإمبراطور قنسطنطين، انظر:

-Eusebius, X. 5-6 "لذلك قررنا، بقصد سليم مستقيم، أن لا يحرم أى واحد من الحرية لاختيار واتباع ديانة المسيحيين، وأن تعطى الحرية لكل واحد لاعتناق الديانة التى يراها ملاءمة لنفسه، لكى يظهر لنا الله فى كل شئ لطفه المعهود وعنايته المعتادة".

*حول جوليان والثورة التى استمرت من عام ٣٦٢ حتى ٣٩٥م، انظر:

-Atiya, op. cit., p. 32-33.

-جوزيف نسيم، ص ص ٨٨-٨٩؛ منسى يوحنا، ص ص ١٨٣-١٨٥؛ السيد الباز، ص ص ٥٨-٦٢، ٢٥٠ وما بعدها.

*حول البدع والهرطقة الدينية التى واكبت ظهور وانتشار الدين المسيحى، انظر:

-Eusebius, V., 1-28; VI, 26-39, VII. 11, 29, 33, 38, Lesourd, P., Histoire de L'Eglise, Paris, 1939, pp. 21-25; Atiya, 39-40, 71-78.

-عمر كمال توفيق، ص ص ٥٦-٦٦؛ منسى يوحنا، ص ص ٥٤-٥٩؛ بتشر، ص ص ٧٥ وما بعدها؛ موسى، ميلاد العصور الوسطى، ص ص ٧ وما بعدها.

-عمر كمال توفيق، ص ٥٦-٧٥؛ جوزيف نسيم، ص ص ٨١-٨٢.

-Eusebius, III, 28, Atiya, op. cit., p. 40-1; M. EL. Abbadi, op. cit., pp. 48-49; Hardy R.E., Christian Egypt, N. Y., 1952, p. 13; Daoud, D. A., Alexandria and The Early Church Councils, C. A. Aexandria, Serie., 11, Fasc., 3, 1964, pp. 51-ff.

*حول طبيعة السيد المسيح والجدل الذى ثار حولها، انظر:

-منسى يوحنا، ص ص ٥٥-٦٥؛ راغب عبد النور، أوريجانوس {١٨٠-٢٥٥م}، فى رسالة مارمينا الرابعة، الإسكندرية، ١٩٥٠، ص ص ٢٥-٣٦؛ أثناسيوس الرسولى، مقالة فى رسالة مارمينا الرابعة، ١٩٥٠، ص ص ٤٩ وما بعدها.

-Fowler, M., Christian Egypt, London, 1901, pp. 26-28, 34-39; Neale, J. M. A., History of The Holy Eastern Church, London, 1873, pp. 138 ff.

-Stanley, op. cit., pp. 100-103; Atiya, op. cit., pp. 46-48; 60-70.

-"طبيعة واحدة لله الكلمة المتجسدة" وهى طبيعة واحدة فى طبيعتين أصلاً، وهو المذهب القبطى، انظر:

-Atiya, op. cit., p.70; Lane- Poole, St., A history of Egypt in the Middle Ages, London, 1936, pp. 2-3.

-أطلق الأقباط على البطاركة اليونانيين أتباع الملك أن الإمبراطور اسماهم "ملكانى"، بتشر، الأمة القبطية، ص ص ٦٠-٦٢؛ عمر كمال، ص ٦٤.

-يذكر المؤرخ رانسيمان "أن الأقباط اعتبروا الإسلام قريب إلى مبادئهم ومعتقداتهم من تعاليم مجمع خلقدونيا المسكونى، انظر:

-Runciman, op. cit., p. 41.

-متى المسكين، المرجع السابق، ص١٢؛ Atiya, op. cit., p. 49, 52-53.

- Gregrius, B., The Catechetical at Theological School of Alexandria, Artiche in St., Mark and The Coptic Church, Cairo, 1968, pp. 77 ff.

-أول من سجل تقسيم للأنظمة الأساسية لظاهرة الرهبنة إلى نظامين للشركة والتوحد كان القديس يوحنا كاسيان الذى زار مصر عام ٣٨٥م وسجل مناظرات للعديد من

المتوحديـــن، إلا أنه لم يدرك النظام الثالث الذى يجمع بين النظامين معاً، انظر: يوحنا كايسان، المناظرات، تعريب: تادرس يعقوب، بدون تاريخ، المناظرة الثامنة عشر، ص ٤٤٩، ولقـــد اتبع القديس جيروم نفس المنهج فى رسالته إلى أوستكيو وابنته بولا، فى كـــتابه .N. P. N. Faithars, Vol. 6, p. 21، ولقـــد أشار إلى النظام الثالث تجمع متوحديـــن إلا أنـــه ذكـــر أنهم كانوا قلة انتهوا سريعاً، ولمزيد من التفاصيل حول حياة الرهبان للنظامين الشركة والتوحد، معاً، انظر:

-القـــس بولا البراموسى، الهوستوريا موناخورم، القاهرة، بدون تاريخ؛ وايت، تاريخ الرهبـــنة القبطـــية، تعريب: بولا البراموس، الجزء الثانى؛ عمر طوسون، أديرة وادى النطرون، القاهرة، ١٩٣٠؛ وزكى تاوضروس، فى صحراء الغرب والأديرة الشرقية، القاهـــرة، ١٩٢٩، الأنبا متاؤوس الأسقف العام، سمو الرهبنة، ط٣، (١٩٩١)؛ رؤوف حبيـــب، تـــاريخ الرهبـــنة الديرية فى مصر، القاهرة ١٩٨٣؛ حنانيا السريانى؛ القلالى السكنى مع الله، دير البراموس، (١٩٩٢).

-عن المساكن الرهبانية:

يـــبدو أن هـــذا الـــنوع من المساكن الرهبانية هو أول مسكن للنساك الأوائل الذين استخدموا الكهـــوف والمغائـــر ككنيسة يقيمون فيها صلواتهم، ومن أشهر المغائر الأثرية مغارة القديس مكاريوس السكندرى فى وادى النطرون(Budge, Ius., Hist., Vol. I, Ch. VI. P. 120) ومغـــارة القديسين الأنبا أنطونيوس والأنبا بولا فى الصحراء الشرقية N. P. N. Faithers, The Life of First Hermit, Vol. VI, p. 301. ؛ وهـــناك مغـــارة الجفتون على شاطئ البحر الأحمر عثر بها على آثار قيام حياة نسكية قديمة، انظر: Meinardus., Monkis & Monasteries, pp. 86-87.؛ كذلك انظر "جوزيف نسيم، بستان الرهبنة، ١٩٨٦، ص ١٧ ؛ الراهـــب القس صموئيل السريانى، عمارة الكنائس والأديرة الأثرية فى مصر، ص ٤١٦؛ وأيضاً:

-Walkers, C., Monastic Archaeology in Egypt, p. 107.

- من أقدم ما بنى فى عهد باخوميوس فى منطقة طبانسين بالقرب من دندرة- القمص أشعيا ميخائـــيل، حياة الشركة الباخومية، ص ٢٧١، Budge, op. cit., Vol. I., Ch. VI.

P. 191 وهناك مناطق عديدة لدراسة القلالى فى وادى النطرون وكاليا وقلالى خاصة بأديرة القديس شنودة بسوهاج، انظر: حنانيا السريانى، نفسه، ص ٤٩-٥٢.

-Budge, W., The Paradise of the Holy Fathers, Vol. I, p. 14.

-وكـان الأنبا بولا يعيش داخل مقبرة قديمة أيضاً فى الصحراء الشرقية، انظر: القمص لوقا الأنطوانـى، الأنبا أنطونيوس وبولا، ص ٨١، كذلك أثبتت الاكتشافات فى منطقة طيبة ووادى الـنطرون أن بعض المقابر القديمة قد استخدمت بغرض سكنى الرهبان، ومن بيـن تلـك المقابر داجا Daga من الأسرة الحادية عشر فى طيبة بالأقصر وهى النواة الـتى أنشـأ على غرارها دير أبيفانيوس الذى أصبح مركزاً يضم قلاية كاملة، انظر:
Walters, op. cit., pp. 103-104.

- مـن أشهر المعابد التى استخدمت بغرض الرهبنة معبد الدير البحرى ومعبد هابو وبعض المعـابد والهياكل فى مدينة أوكسرينخوس ومعبد القصر؛ رؤوف حبيب، تاريخ الرهبنة الديـرية فـى مصـر، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٠١؛ الهوستوريا موناخورم، ص ٩١؛ صموئيل السريانى، الفن القبطى والتأثيرات الفرعونية، ص ص ١٢-١٣.

- أول مـن عاش على عمود هو القديس سمعان العمودى السريانى {٣٨٩-٤٥٥م} وقضى ٣٧ عـام من حياته فوق العامود الذى يبلغ طوله اثنى عشر ذراعاً، وهناك قديس آخر يعـرف باسم أغاثون (أغانوا) العمودى من تانيس وقد قضى ٥٠ عاماً على عمود فى منطقة وادى النطرون.

-انظـر: اسـتيفانس حداد، تأريخ الكنيسة أنطاكية، منشورات النور، ص ٥٠٤؛ رنييه باسيه، السنسكسار القبطى اليعقوبى، تعريب: صموئيل السريانى، جـ١، ص ٢٢.

-كالـيا قـرية قديمة اسمها برنوج وتبعد عن مدينة دمنهور حالياً ١٤كم، أما عن اسم نتريا، فهو جاء من شهرة المنطقة باستخراج ملح النطرون، انظر:

-Cheneau, Les Saints d'Egypt, I, p. 474.

*حـول كالـيا، انظـر: ايفلين وايت، تاريخ الرهبنة القبطية فى الصحراء الغربية مع دراسة للمعالم الأثرية والمعمارية لأديرة وادى النطرون وما حولها منذ القرن الرابع.م وإلى النصف الأول من القرن الـ ١٩م، تعريب: القس بولا البراموسى، جـ١ ص ص ٥٥-٥٦.

*حـــول أديـــرة وادى النطرون، انظر: عمر طوسون، نفسه، ص ص ٢٣ وما بعدها؛ منير شكرى، أديرة وادى النطرون، رسالة مارمينا الخامسة، ١٩٦٢، ص ص ١٠ وما بعدها؛ موريس مكرم، الأديرة الغربية، ص ص ٥٧ وما بعدها؛ عزيز سوريال عطية، نشـــأة الرهبنة المسيحية، رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١-٣٨؛ أيضاً:

-White, E., The Monasteries of Wadi'n Natrun, 2. Vols., N. Y., 1926-1933; Atiya, op. cit., p. 61 ff.

*حـــول الحـــياة والرهبنة والديرية عموماً فى مصر، انظر: بجانب الهوامش السابقة، منير شـــكرى، آبـــاء الـــبرية. ما كتب عنهم وما لهم من أثر عالمى؛ رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، ١٩٤٨، ص ص ١٤ وما بعدها؛ مصطفى شيحة، نفسه، ص ص ٢٠٠ وما بعدها؛ حنانيا السريانى، نفسه، ص ١٥، ٨٦.

-Minardus, O., op. cit., p. 80 ff.

-Worrell, A., Short Account of The Copts, Michigan, 1945, pp. 8-9.

*حـــول مقارنة بين الحروف المصرية الساكنة والحروف المتحركة فى اللغة القبطية، انظر:

-Gardiner, A., Egyptian Grammar, Oxford, 1979, pp. 5-6.

-Worrell, op. cit., p. 8.

-باهور لبيب، لمحات من الدراسات المصرية القديمة، ط ١٩٤٧، ص ١٤٠.

*حول الفن والمجتمع المصرى، راجع:

-محمـــد عـــبد الفـــتاح السيد سليمان، المتغيرات التاريخية فى خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين وأثرها فى الفن المصرى، (دراسة حضارية)، رسالة دكتوراه، جامعـــة الإســـكندرية، كلية الآداب،(١٩٩٨)، غير منشورة، ص ص ٢٢٨ وما بعدها.

الفصل الثانى

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

تعتبر مسألة البحث عن حدود معمارية محددة لممارسة العقيدة المسيحية فى الفترة المبكرة خلال القرنين الثالث والرابع الميلاديين من الأمور الصعبة التى تعوقها أسباب وعوامـــل كثـــيرة مـــن أهمهـــا تواضع الشكل والحجم والتصميم الهندسي والمعماري المســـتخدم مـــن قـــبل تلك الفئة تحت ضغوط اجتماعية مثل الفقر والاحتلال الروماني وغـــياب الوعـــي الدينـــي والاجتماعي. وقد يندرج ضمن تلك الأسباب أيضا وبصورة واضحة غياب الأمور الطقسية وتحديدها بصورة موحدة وثابتة فى الفترة المبكرة، وهو الأمـــر الأساسي وراء عدم تحديد هيكل معماري بمواصفات خاصة تمارس فيها العقيدة بحـــرية كاملـــة. هذا فضلاً عن أنه إذا كانت هناك أمثلة معمارية كنسية أو دينية ورد ذكـــرها عـــند أغلـــب المؤرخين المسيحيين المبكرين، فأننا نجدها قد تغيرت تماماً بعد الاعتراف بالمسيحية فى بداية القرن الرابع الميلادي، ولم تستطع تلك الأمثلة المعمارية أن تقاوم عوامل الزمن أو التوسع المسيحي المنشود فى تلك الفترة. فتم إزالتها وتعديلها، وبالتالـــي لا نستطيع أن نقف على أرض ثابتة فى تحديد هوية معمارية دينية فى مصر خلال تلك الفترة المبكرة[١].

نحـــاول فى هذا الجزء إلقاء الضوء علي ما تبقي من الأمثلة المعمارية القبطية فى مصر والمتصلة بالممارسة الطقسية أو الجنائزية، وذلك من خلال محاولة لإثبات تفاعل تلـــك الأمـــثلة والبيـــئة المصرية وتأثير العناصر الوطنية فى تحديد الشكل المعماري المناسب لعمارة الأديرة والكنائس وديار الخدمة المختلفة.

أولاً : الهوية المعمارية القبطية المبكرة

ممـــا لاشـــك فيه أن هناك صعوبة فى تحديد هوية معمارية قبطية فى مصر خلال الفـــترة المـــبكرة، ولعـــل من أهم الأسباب التى أسهمت فى ذلك هو عدم وجود شكل معمـــاري محدد يتفق مع العقيدة المسيحية المبكرة منذ بداية انتشارها فى مصر، ولعل هـــناك عناصـــر أساســـية كونت معايير تلك الصعوبة(٢) ويمكن إيجازها فى العناصر التالية:

العنصـــر الأول: يتصـــل بمســـألة التصاق المسيحية منذ بدايتها الأولي مع العقيدة الـــيهودية، وتأثرها المباشر إلى حد ما بالممارسات الطقسية اليهودية، حتى أصبح هناك تأثـــير خاص بالمجتمع اليهودي فى التكوين المعماري الديني لشكل الكنيسة فغابت بذلك عنصر الاستقلالية المعمارية للعقيدة الجديدة منذ بدايتها ولفترة طويلة بعد الاعتراف بها فى القرن الرابع الميلادي.

العنصـــر الثاني: قد يتصل بالتفوق الروماني فى العمارة وهندسة البناء، فقد أسهمت حـــركة التطور العمراني الكبيرة والتفوق من ناحية التصميم والتنفيذ للعمارة الرومانية علـــى إضـــفاء مفهـــوم الاحتواء على النماذج المعمارية المقترحة من قبل المسيحيين، وبالتالـــي كـــان مـــن الصعب علينا تحديد هوية العمارة المسيحية خارج عباءة العمارة الرومانـــية، وهو الأمر الذى جعل هناك اختلاط كبير عند الباحثين فى الاندماج الحادث فى العمارة القبطية بين النظام البازيليكى ومفهوم ممارسة العقيدة فى المنازل المصرية المعاصر للأحداث آنذاك.

العنصر الثالث: جاء بصورة تلقائية – وإن يبدو فى أغلب الأحيان من أهم العناصر فـــى تحديـــد هوية العمارة القبطية – وهو متعلق بمسألة التكيف العمراني وتفاعله مع عناصـــر البيـــئة والـــثقافة والموروث الحضاري، وذلك من خلال استغلال واستخدام وتعديـــل المكان أكثر من مرة وبإمكانيات بسيطة وأفكار هندسية متواضعة وبشكل يلائم مفهـــوم العمارة الطقسية المسيحية الممارسة فى مصر بخصوصية شديدة. تلك الظاهرة أســـهمت إلـــى حد ما فى توقف حركة الإبداع الجمالي عند المصريين الأقباط، والتي واكبـــت أيضا تدني المستوى الاقتصادي لفئة فقيرة ومتواضعة ومحتلة، ونادراً ما كان

بيـنهم أقباط على مستوى اقتصادي عالي يستطيعون إقامة صرح ديني متكامل له سمة إبداع فني وجمالي آنذاك.

هـذا الأمـر جعـل القائمين على بناء الصرح المعماري القبطي يستعينون بنماذج معماريـة قديمة، بدأت بالاستعانة بالمعابد الصغرى ثم الكبرى وتعديل الأماكن الفسيحة بداخلهـا بعناصر ومواد معمارية بيئية مثل بناء حجرات وأسوار بالطوب اللبن وعليها طـبقة رقيقة من الملاط الأبيض (الجص)، وذلك من أجل إعدادها كموقع ديني مسيحي محلى مناسب آنذاك، ولم يبالوا أو يرفضوا العقيدة المصرية القديمة فى المعبد والمعبود والطقـوس، حيـث مثلـت لديهم نموذجا للموروث الشعبي- الديني الذي أعتبر أساس معرفـي للعقـيدة الجديـدة وترك تأثيره الكبير فى العقيدة وطقوسها وعمارتها وفنونها عموماً.

الأمـثلة الدالـة على ذلك كثيرة (سوف نستعرضها لاحقاً) ولكن يهمنا هنا التركيز علـى الإقامـة الدينية والسكنية داخل المعابد المصرية القديمة، فقد هيأ ذلك نوعاً من التأثـير المعمـاري فـى العمارة القبطية مثل الصالة الكبرى والممرات الجانبية، قدس الأقداس (الهيكل) المذابح، صالات الأعمدة، البهو الخارجي، المداخل المنكسرة وغيرها مـن التأثـيرات المعماريـة. بل أن الأمر وصل إلى حد استقطابهم لعناصر معمارية متكاملة يجلبون معظمها من المعابد القديمة أو المقابر المجاورة لمكان إقامتهم، فجاءت الأعمـدة الجرانيتـية وتـيجانها، والأفاريـز النحتية بما عليها من نقوش هيروغليفية استخدموها إما فى بناء درج السلالم أو أسوار أو دعامات هيكلية بين الحجرات، كذلك المذابح القديمة التى عدلت لتواكب طقوس المذبح فى العقيدة الجديدة. وبالتالي فإن انتقال عناصر معمارية قديمة واستخدامها مرة أخرى فى العمارة القبطية، قد ترك تأثيراً كبيراً فى إضفاء صفة المحلية للطرز المعمارية المنفذة فى مصر عبر عصورها، وهو الأمر الـذى يقف عائقاً أمام آراء العديد من الباحثيين الذين بحثوا عن أصول العمارة القبطية فـى مصر سواء فى الجانب الكنائسى أو الديرى، فالبعض ذهب ـ فى إصرار غريب ـ إلى التأثير البيزنطي أو السوري، ويبدو أن مفهوم الإصرار هنا جاء برؤية سياسية (قديماً)، ولكن يكفى للرد على هؤلاء أن هناك محلية وطبيعة مصرية فى مفهوم الشكل المعماري الذى يتفق مع الجوانب البيئية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، وهو الأمر

الذى بدوره يختلف عن مفهوم العمارة البيزنطية التي بدورها تختلف فى ظروفها البيئية والاجتماعية عن مصر. فإذا فرض أن انتقلت عناصر فنية من بيزنطة إلى مصر واستقرت وانتشرت – ويجب الاهتمام بمفهوم الاستقرار والانتشار والتكرار – فهي بالتالي قد لاقت قبولاً فى جوانب الذوق العام المصري واندمجت معه، وهو ما يمكن تسميته بالاستقطاب والهضم والاندماج، ولكن هل يمكن أن نطلق عليها آنذاك "تأثير بيزنطي" ؟ إذن فقد سارت تلك الجزئية ضمن عناصر معمارية مصرية مندمجة معهم بصورة طبيعية تخدم مفهوم المحلية الخاصة فى مصر، وخير دليل على ذلك أن المصري المسيحي فى العصر الروماني المتأخر كان يمارس العقيدة المسيحية فى أي مكان تطأه قدماه، ولم يبال بأهمية المكان أو تكوينه المعمارى، تلك الظاهرة جعلته لا يبالي بالعناصر المعمارية سواء المحلية أو الوافدة، حيث تركت تلك الظاهرة تأثيراً فى إدراكه للمكان فى الشكل والتصميم، وجعلته قادراً على ممارسة الطقوس المسيحية فى سراديب أو مقابر أو معابد وثنية أو أمام حنية يبنيها فى منزله الريفي المتواضع.

من هنا يمكن القول بأن العمارة القبطية المبكرة لم تكن لديها المبررات الكافية لاستقطاب طرز معمارية وافدة من بيزنطة التى لم تتكون بداخلها مستويات ثقافية أو حضارية أو معمارية مناسبة حتى نهاية القرن الرابع الميلادي تستطيع أن تصدرها لمجتمع حضاري لدية أمثلة شامخة وقائمة ومعاصرة له. وبالتالي فإن مفهوم الأصالة المحلية فى العمارة القبطية يمكن بسهولة إدراكه فى العديد من الأمثلة التى سوف نوردها فى هذه الدراسة، وليكن هدفنا البحث عن خصوصية محلية لهذه العمارة فى مصر.

خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين، تبدأ حركة انتشار الكنائس والأديرة فى مصر، وعلي الرغم من أن تحديد تلك البداية جاء من قبل المصادر الأثرية المتوفر لدينا حتى الآن، إلا أن هذا لا ينفى وجود كنائس مبكرة قبل هذا التاريخ(٣)، ولكن التطور المعماري للكنيسة أو التكوين الديرى قد نستطيع أن نميزه ونحدد ملامح تطوره منذ القرن الخامس الميلادي. وقد واكب هذا الانتشار أن المسيحية انتقلت من مفهومها الخاص بحرية العبادة عند الأفراد إلى هيمنة كنسية مقننة ومقيدة، وبالتالي فإن ظهور الكنائس الكبرى لاستيعاب أعداد كبيرة من المؤمنين الذين يتوافدون عليها لتقديم

الصلوات وممارسة العبادات تحت سلطة الكنيسة والأساقفة المعينين، قد ألزم ذلك تحديد أماكــن كــبرى بعيــنها مع استحداث نماذج معمارية متطورة تواكب الظروف البيئية والمناخــية وتحقق مفهوم السيطرة الكنسية في ظل الصراعات المذهبية خلال القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

ويبدو أن إحساس المصريين بالضغوط اللاهوتية والإنشقاقات المذهبية قد أثر على زيادة مفهومهم السلطوي في السيطرة على عقيدتهم والدفاع عنها وعن مريديها حتى لا ينفصــلوا عــنهم، وبالتالي انتشرت الأبروشيات في معظم المدن المصرية آنذاك. على الرغم من ذلك فإنه من الصعب حتى الآن تحديد أغلبها، والتي كانت تحتوى على عدد كبــير من الكنائس لا نستطيع أن نثبت الشكل المعماري الخاص بها حتى الآن إلا من خــلال أقــوال المؤرخين المسيحيين أو العرب، فعلي سبيل المثال لم يعثر على أطلال كنيســة واحــدة في مدينة الإسكندرية على الرغم من كونها صاحبة الفكر المسيحي في حوض البحر المتوسط في تلك الفترة(٤)، ويمكن قياس ذلك على أغلب المدن المصرية الأخرى التي شهدت مرحلة تطور وتغيير عمراني كبير بعد الفتح العربي. فالاكتشافات الحديــثة قد حددت إلى حد ما ملامح بعض الكنائس في مدن مثل أنتينوبوليس تتفق مع ملامــح بقايا كنيسة هيرموبوليس ماجنا(٥)، وتعطينا نموذج لعمارة القرن الخامس الذى يمزج بين مفهوم العمارة المصرية القديمة والعمارة الهللينستية- الرومانية، وهو اندماج نــابع من محلية شديدة الخصوصية جاءت لتلبية متطلبات شعائر دينية جديدة، وبالتالي كــان من الضروري وجود صالة كبرى واسعة لاجتماع سكان البلدة أو الإقليم لا يمكن حمــل ســقفها على الحوائط فقط، فكان لابد من زرع أعمدة بداخلها، والنموذج الديني القريــب إليهم آنذاك هو صالة الأعمدة الكبرى في المعابد المصرية، والتي كانت تعتبر باعثاً للرهبة والقداسة، وبالتالي فمفهوم البازيليكا لم يكن بالضرورة تأثير روماني، فهو مصري في المقام الأول، بينما استخدمت التكوينات المعمارية (الهللينستية – الرومانية) لكونهــا اللغة المعمارية الممارسة في مهنة البناء والتشييد آنذاك، وكذلك إمكانية تنفيذها لكونهــا سمة عصرية وسريعة التنفيذ وقليلة التكاليف، وهو الأسلوب الواقعي في مفهوم العمــارة المحلــية في مصر آنذاك، فالعديد من المدارس الفنية المعمارية في مصر قد

ازدهــرت خــلال القرنيــن الخامس والسادس الميلاديين بإنتاج نماذج معمارية تواكب تطور العقيدة المسيحية المحلية مصرية الطابع.

ومــع دخــول العرب إلى مصر فى منتصف القرن السابع الميلادي، شهدت البلاد حــركة غريــبة من الهجرة والتبديل والانكماش التوسعي فى العمارة الدينية المسيحية، وبــدأت حــركة الانتقال تساهم فى تغيير الطبوغرافية العاملة لمواقع الكنائس والأديرة حــتى أن حركة البناء بعد الفتح العربي قامت على أنقاض الكنائس والأديرة الماضية، الأمر الذى ساهم بصورة فعالة فى زيادة صعوبة البحث عن مضمون معماري مستقل، كما أنه ألقى بظلاله الكثيفة على الوصول إلى حركة تطور معينة فى ظاهرة معمارية، ولــم يكن التغيير والاستحداث المستمر بعد الفتح بهدف ديني أو فنى، فيمكن القول بأن ظاهــرة العشــوائية المعماريــة الواضــحة فى العمارة القبطية تزيد من قوة العنصر المستخدم، وتواكب عشوائية انتشار المسيحية ومراحل تطورها الكبيرة فى مصر، وهو ما يمكن تقديمه كرد على أصحاب التأثيرات البيزنطية أو الخارجية.

ثانيا: عمارة الكنائس ودور العبادة

اتجهــت المبانــي الكنسية فى مصر لمواجهة تجمعات المؤمنين الذين يتوافدون من أجــل إقامــة الصــلوات وممارســة الطقوس والعبادات شأنهم فى ذلك شأن أسلافهم المصــريين الذيــن كانوا يتوافدون على المعابد الشعبية لممارسة الشعائر الدينية. ومن المؤكـد أن هــناك ثمة علاقة بخصوص مكان العبادة بين العصرين، وأن الاتجاه إلى المعــبد مــثل الاتجاه إلى الكنيسة، بل أن المتابع للوجود المسيحي فى المعابد المصرية القديمــة يجد أن هناك حالة من الإصرار عند المسيحيين الأوائل على اعتبار أن المعبد القديم أو المقبرة هى المكان المقدس الوحيد على أرض مصر، وبالتالي ترك ذلك تأثيرا واضحا فى التكوين المعماري لشكل البناء المقدس الخاص بالمسيحيين المصريين. هذا الاتجــاه لا يــتعارض مع مفهوم التخطيط البازيليكى الذى رغب العديد من العلماء أن يحــددوا بــه مخططات الكنائس المصرية المبكرة، ولكن مناقشة هذا التخطيط وتطور عناصــره المعمارية لابد أن يكون مقترنة بعنصر البيئة والمجتمع فى مصر، ولا يمكن مناقشــتها بمفهوم الهندسة المعمارية عالمية الطابع ذات السمة الغربية البعيدة عن البيئة

وتفاعلهـــا مع المجتمع المصري. وبالتالي يجب الاعتراف بأنه ليس هناك طرازا محدداً عالمـــي الطابع اتخذ فى مصر كنموذج لعمارة الكنائس، فقد اختلفت النماذج المعمارية مـــن إقلـــيم إلـــى آخر، فالطرز كانت متعددة منها، البازيليكى، والقبطي، والبازيليكى المقبب، والمربع ذو قبة، والدائري وغيرها، وجميعها نظم معمارية متكاملة كشفت عن عناصـــر فنية تزيد من قوة التأثير المحلى فى التكوين المعماري الكنسي فى مصر، فى مـــناطق باويط وكاليا وسقارة وغرب الإسكندرية وغيرها من المدن المصرية، وسوف نحـــاول هنا أن نستعرض تلك الظواهر المعمارية وتوضيح مفهوم تطورها حتى الفتح العربي.

تنحصـــر الأمثلة القليلة التى يمكن من خلالها تتبع ظاهرة بناء الكنائس القبطية فى مصر فى مناطق هيرموبوليس ماجنا (الأشمونين) والديرين الأبيض والأحمر بسوهاج، ديـــر أبو مينا بمريوط، نماذج كنسية عثر عليها فى باويط وسقارة وكاليا، بالإضافة إلى أمـــثلة أخرى حديثة الاكتشاف في بلوزيوم وأنتينوبوليس، كذلك فى منطقة شمس الدين (بالواحة الخارجة) ودير الحجر (بالواحة الداخلة)، وفى حفائر دير النقليون Naqlun بالفـــيوم، وبعض المقابر التى تحولت إلى كنائس فى أهناسيا، الكنيسة الكبرى فى كاليا QR 195[٦] ، تلـــك الأمـــثلة تحقـــق مفهوماً مفاده أن نظام الكنائس المستقل لم يكن معروفاً فى مصر إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي.

أمـــا البداية أو مفهوم المبنى الديني العقائدي قبل تلك الفترة، فيحتمل أن يكون قائماً علـــى مفهـــوم تعديل أحد المباني العامة أو الخاصة مثل المنازل أو المعابد القديمة أو المقابـــر أو الســـراديب مـــن الناحية المعمارية وذلك بإضافة عنصر حيوي لممارسة الطقـــوس الجديـــدة مثل الحنايا Apsis، وهو الجزء المعقود نصف الدائري أو متعددة الضـــلوع أو علـــى شكل بيضاوي يمثل الجهة الشرقية دائماً، وهو (القبلة) للممارسات الطقسية[٧]. وبالتالي فإن انتشار أو استحداث تلك الحنايا فى بعض المباني القديمة غير الكنســـية قـــد يكون سبيلاً مقنعاً لممارسة الطقوس المسيحية فى مصر فى فترة ما قبل الاعـــتراف بالمســـيحية، بـــل ظلـــت ظاهرة معمارية مصرية الطابع ربما حتى القرن الســـادس المـــيلادي، فالأمـــثلة القليلة فى مقابر البجوات ومبنى كوم أبى جرجا غرب الإسكندرية أمثلة ظلت قائمة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السادس الميلادي.

ففى مقابر البجوات بالواحة الخارجة[٨] (شكل ١-٤) يمكن رصد تلك الظاهرة بشكل ممـيز ومقنع، فقد حدث تعديل هام ومستمر لعمارة المقابر وتحويلها إلى أماكن للعبادة، ويمكن ملاحظة ذلك فى المقابر رقم (٢٣ ،٢٤، ٢٥) على التوالي (شكل ٥-٦)، ففي المقـبرة رقـم (٢٣) أزيل الجدار الفاصل بين الحجرتين وأقيم صفان من الأعمدة وهو نمـط يقترب من النظام البازيليكى فى مرحلة مبكرة من التواجد المسيحي فى الواحات. ومـع مرور الوقت أضيف تعديل آخر فى المقبرة رقم (٢٤) والتى استحدث بها مدخل رئيسـي مدعـم بدعائم حتى يتحمل دخول وخروج المؤمنين، كما وسعت المقبرة من الداخل بدهليز طويل ملاصق لمقبرة رقم (٢٣) وزودت بحنية ومحراب Bema وهو مكـان مغلـق لـتقديم خدمة القداس وهو يشارك الحنية فى التكوين المعماري. وكان محـراب الكنيسة القبطية عادة يعلو مستوى الصحن (أرضية المبنى عموماً) حتى ينظر إلـيه مـن المدخـل فى خط مستقيم، تلك الظاهرة لم تكن متوفرة بالكامل فى المباني القديمـة، وكان من السهل آنذاك أن يعلو سطح المحراب أو الهيكل وهو ما كان متوفر فـى المقبرة رقم (٢٤) حيث تم فصل الهيكل عن الصحن بحاجب خشبي لا تزال آثاره واضـحة حتى الآن. وتعطينا التوسعات المعمارية الحادثة فى المقبرة رقم (٢٤) دلائل هامـة علـى أنـه ليس على المصريين قيود فى الالتزام بشكل معماري معين لإقامة شـعائرهم الدينية بداخله، والاكتفاء ببعض التعديلات التى تدخل فى صميم الطقوس ولا غـنى عـنها مثل الحنية والمحراب، وهو نفس التعديل الذى نجده بصورة مشابهة فى المقـبرة رقم (٢٥)، والتي تحولت مع المقبرتين (٢٣ ،٢٤) إلى مكان كنسى كبير فى المـنطقة يحـتمل أنه يعود إلى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادي، وإن كانت بعض التعديلات يمكن إرجاعها إلى القرن الرابع الميلادي.

وفـى فترة زمنية لاحقة (حوالي نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادي) أحتاج المسيحيون فى منطقة البجوات إلى مبنى واسع مع استمرارهم فى المقبرتين (٢٤،٢٥)، فقـد قاموا بتعديل وتوسيع مقبرة خاصة كبرى يحتمل أن تكون لأسرة ثرية أطلق عليها المقـبرة رقم (١٨٠) (شكل ٧-٨) وهى مقبرة تخضع فى تصميمها للشكل العام لمقابر الـبجوات حيث الحجرات المربعة ذات السقف المقبب، ثم بعد التعديل وإزالة الحوائط والفواصل الجدارية لتكوين صالة كبرى استحدث النظام البازيليكى المبكر[٩]، فالمبنى

يــتكون مــن ثلاثــة أروقة داخلية تفصلها عشرة أعمدة مقسمة إلى صفين، وفى نهاية الجانب الشرقي دعامتان إحداهما سميكة عن الأخرى، وهما يكونان معاً هيكل الكنيسة. ولأن المبــنى مصـــمم باتجاهات معينة ولم يراع فيه جدار القبلة الشرقي، فقد وضعت الحنــية فــى حجــرة المدخــل وهـــى مباشــرة للداخل الذى ينعطف يميناً إلى صالة الاجــتماعات، وهناك حجرتان فى الجهة الغربية خصصت للقرابين أو لطقوس التناول المــباركة، كما أن المبنى من الخارج أحيط برواق معمد بأعمدة دائرية لإضفاء عنصر التخصــص بيــن مباني المقابر الأخرى المحيطة به. تلك الكنائس المقامة وسط مقابر البجوات توحي بشبه ديرية خاصة. ولكن نجد أن معظم المقابر قد حدث بها تعديل من أجل إعدادها لممارسة الطقوس الدينية أو لكي تلائم حياة راهب فى قلايته أو صومعته (شــكل ٩-١٢)، وبالتالي فإن تلك الكنائس كانت مخصصة لممارسة العبادة من هؤلاء الرهبان الذين سكنوا تلك المقابر علي أطراف مدينة البجوات.

ويمكــن مــتابعة ظاهــرة الــتعديل أيضـــا فى منزل كوم أبو جرجا جنوب غرب الإسكندرية[١٠]، (شكل ١٣-١٨) والذي بنى بداخله سرداب من حجرتين أعدا خصيصاً للممارســة الدينية، ويوضح تخطيط الحجرتين أنهما نفذتا من أجل شعائر دينية خاصة بأهل المنزل أو المحيطين بهم، فالسرداب محفور فى الصخر يصل إليه بسلم يفتح على صــالة مربعة الشكل متصلة أصغر حجماً (مربعة) مزودة بحنية رسم عليها بالفريسكو مــنظر لمتعــبد يقف فى حدائق الجنة، والتكوين المعماري فى الحجرتين بسيط للغاية وتلقائـــي فـــى إثبات مساحة واسعة وزخارف جدارية دينية متصلة بالمفهوم الروحاني للشعائر الدينية مثل صور تبشير السيدة العذراء وصورة للقديس أبى مينا وسط الجملين، وزخـــارف هندسية ونباتية، على الجزء المستطيل بين الحجرتين صور الفنان بورتريه للمسيح بين رؤوس الملائكة.

وتذكرنا فكرة اتصال الحجرتين معاً فى مبنّى دنيوي فى الفترة ما بين نهاية القرن الخـــامس وبداية السادس الميلادي بمبنى علم شلتوت[١١] (٣٠ كم غرب الإسكندرية – العامرية) حيث استحدثت تلك التعديلات بنفس الكيفية فى حجرتين تم تزويدها بزخارف جداريـــة دينـــية وهندسية ورمزية مع وجود حنية شرقية، وبالتالي أصبحت الممارسة الطقسية هنا تضم عناصر أساسية صالة كبرى أو حجرة واسعة، زخارف جدارية دينية

وزخرفــية وهندسية، حنية ومحراب، تلك الخصائص المعمارية حددت مفهوم أو نمط الكنيســة القبطية محلية الطابع منذ القرن الثالث تقريباً وحتى القرن السادس الميلادي، وهــو مفهوم أوجدته حرية العبادة وحرية الأماكن وحرية العناصر الزخرفية المختارة بما يتفق مع ظاهرة التعديل التي كانت أولى الظواهر المعمارية فى مصر المسيحية.

ويمكــن مــتابعة الحــدود المعمارية للكنيسة القبطية فى القرنين الخامس والسادس الميلاديــن مــن خلال التكوين البازيليكى المعتاد الذى يتكون عموماً من صالة كبرى مقســمة إلى ثلاثة أجزاء أكبرها الصالة الوسطى[١٢]، ويتم التقسيم بواسطة صفين من الأعمدة التى تبدأ من المدخل حتى الحنية الشرقية، ويبدو أن هذا التكوين المعماري قد يحدث له إضافات أو تعديلات معمارية تتفق مع البيئة وعدد المؤمنين الذين يتوافدون للصــلاة، وكذلك روح التصميم ذاته، (أساسه، المواد المستخدمة فى بناءه، طرق البناء وغيرها).

ونجــد أن التأثــير المعمــاري للمعــابد الفرعونــية قد يكون الموحى الأول لهذا التصميم[١٣]، ولا نستطيع أن نغفل التأثير الكلاسيكي فى النظام البازيليكى، ولكننا نناقش هــنا هــذا النظام المعماري بما يتفق وأذواق المعايشة له والاحتياجات الضرورية من توسيع وإضافات وخدمات يومية. ومن هنا يمكن القول بأن الطراز المنفذ فى مصر هو طــراز مصري نابع من خبرة مصرية متعايشة مع النماذج المصرية والكلاسيكية فترة طويلــة حتى صارت الظواهر المعمارية الكلاسيكية جزء لا يتجزأ من عمارة العصر، وبالتالــي تلــك الكنائس لم تنفذ من جانب الحكومة برؤية عالمية الطابع فتلتزم بطرز معينة، بل أن المحلية الشديدة قد تبدو واضحة فى طرق البناء وأعمال المحار الجصية المبطــن للجــدران لإخفــاء رداءه الأحجار وعدم استوائها. كذلك الاتجاه إلى عناصر التكويــن المصــري فــى المعــابد الفرعونية الجنائزية الطابع والتي تتصل بالاستقامة المحوريــة من المدخل حتى قدس الأقداس أو حجرة المقاصير، تلك الحدود المعمارية نجدهــا متميزة فى المبنى البازيليكى الذى يعتمد على المحور المستقيم من المدخل حتى الهــيكل والحنــية، ومع الزيادة التي تقضيها ضرورات العمل الطقسى من زيادة عدد الحجرات التى وزعت خلف الهيكل، وهى حجرات خاصة بالقرابين والكهنوت وغيرها مــن الأمــور الطقسية، وهي ظاهرة نجدها واضحة فى عمارة المعابد الجنائزية التى

أحيطــت بحجــرات مــتعددة الاستخدامات للآلهة المحلية ولأنواع مختلفة من الطقوس الجــنائزية، ويمكــن الاســتدلال عليها في كنائس هرموبوليس ماجنا[١٣]، (شكل ١٩) وكنيســة ديــر الأنبا شنودة (بالدير الأبيض)[١٤] (شكل ٢١-٢٣) وكذلك فى التعديلات التى قامت عليها أنقاض الكنائس الثلاث فى دير باخوميوس (بفاو قبلي)[١٥]، (شكل ٢٠) هذه الظاهرة يمكن من خلالها تحقيق مفهوم التطور المعماري وفقاً لاحتياجات المؤمنين وروح العقــيدة وعصــرها، وهــو ليس بتأثير غربي كما هو معتاد الرجوع إليه دون إحساس بطبيعة المكان وطبوغرافيته والرؤية الاجتماعية والثقافية للمجتمع المصري فى تلك الفترة.

فى سقارة وبجوار مجموعة زوسر تم الكشف عن ظاهرة معمارية كبرى متمثلة فى عمائر دير الأنبا أرميا (شكل ٢٤-٣٠)، وقد أسهمت مجموعة زوسر الجنائزية والمقابر والمعابد المصرية المجاورة لهذا الدير فى التأثير على عناصره المعمارية بصورة مادية ومعنوية، فبعيدا عن التكوين الديري- الذي سوف نتحدث عنه لاحقا- يهمنا هنا الكنيسة الكــبرى الــتى نفــذت لأول مــرة على مستوى أعلى من مستوى سطح الأرض[١٦]، فالكنيســة يمكــن الصــعود إليها بسلم مجاور للجدار وهو نظام فرعوني معروف فى المعــابد الجــنائزية، والمبنى منفذ على النظام البازيليكى ويحتمل أنه قام فوق أنقاض كنيسة صغيرة أسفله من القرن الخامس الميلادي، ويقع مدخل المبنى جهة الغرب ويفتح على صالة أمامية، وهو مدخل منكسر ذو بهو مقسم إلى ثلاثة مداخل، كل مدخل يحتمل أن يكــون قائماً على عمودين متصلين بعقد دائري أو بيضاوي، تلك المداخل تؤدى إلى الصالة الرئيسية في المبنى وهى مقسمة على نمط المعبد المصري حيث تنتشر الأعمدة فيها على ثلاث اتجاهات (جنوبية وشمالية وغربية) فى صفوف، الصف الغربي يواجه المدخــل، والصفان الشمالي والجنوبي يقسمان الصالة إلى ثلاثة أجزاء أوسعهم الجزء الوســط، فــى الجهة الشرقية نجد حنايا الكنيسة، وهى حنية كبرى فى الجدار الشرقي يــتقدمها فى وقت لاحق حنية أخرى يتقدمها هيكل خشبي قائم على دعامات حجرية فى الأرضية، تلك الحنية الجديدة تبدو أحدث من الحنية الخلفية المقامة دون بروز خارجي فــى جدار الكنيسة، وهو نمط يميز الكنائس القبطية فى مصر، ومن المحتمل أن تكون الاحتياجات الكهنوتية قد ألزمت رهبان هذا الدير بإنشاء مجموعة من الحجرات الخلفية

للقرابين وأدوات الطقوس، لذلك عملوا على تقديم الحنية حتى جدار الهيكل القديم الذى استبدلوه بهيكل آخر وذلك للاستفادة من تلك المساحة الخلفية.

وقد ازدهرت فى عمارة الأنبا أرميا الأخاديد المنحنية أو الحنايا الصغرى والكبرى المزينة على الجدران الشرقية أو الغربية لحجرات الدير عموماً، تلك الظاهرة مصرية الطـــابع وهـــى إحدى سمات الطراز المعماري القبطي فقد خصصت قديماً فى المعابد المصرية كمقاصير لوضع تماثيل الآلهة أو بعض الدفنات الطقسية فى المعابد الجنائزية مـــثل دفـــنات سايس وبوتو، ففي إحدى الحجرات الكبرى فى دير الأنبا أرميا (حجرة ٤٠،٤٧)[١٧]، (شكل ٢٨-٢٩) والتى تحولت إلى كنيسة بعد أن اكتظ الدير بالرهبان، أو لـــبعد الكنيســـة الرئيسية عن مكان إقامة هؤلاء الرهبان، خصصت تلك الحجرة كمكان لممارســـة الطقـــوس الدينية، فقد تم إزالة الجدران بين الحجرتين، وصمم فى الجدار الشـــرقي ثلاث حنايا (مقاصير) خاصة رسم عليها صور للسيد المسيح والعذراء واثنين مـــن الملائكـــة. المقاصير الثلاثة (الحنايا) قائمة على عمودين مرسومين على الجدار (بالفريسكو) وهو تقليد ينم عن محلية شديدة فى التعامل مع اقتصاديات المكان الذى ينم عـــن تقشف وزهد شديدين، وقد استحدث الرهبان إقامة هيكل أمام الحنايا الثلاث والذي جـــاء على مستوى مرتفع عن سطح الأرض للحجرة، وأقاموا عليه هيكلاً خشبياً يفصل المحـــراب عـــن الصالة. تلك السمات قد تحدد لنا أن ظاهرة التعديل لخدمة الممارسة الطقســـية كانت ظاهرة معمارية محلية الطابع فى تصميم الكنائس المصرية ذات الطابع الخاص.

فـــى بازيلـــيكا الأشمونين (هيرموبوليس ماجنا) (شكل ١٩) بلغ الطراز البازيليكى أقصـــى حدوده، وعلى الرغم من الاتجاه نحو التأثير البيزنطي فى الأشمونيين، إلا أننا نجـــده يمـــيل إلى ظاهرة محلية مصرية الطابع لم نجد لها مثيل متكامل خارج مصر، وهـــى ظاهـــر الحـــنايا الثلاث فى الجزء الشرقي من الكنيسة[١٨] أو ما يعرف بطراز (تتراكوش) The Tertaconch (الحنايا الثلاث)[١٩] التي أقيمت على مستوى أعلي من سطح أرضية الصالة لحمل الهيكل الذى يحتوى على مذبح وهيكل خشبي ربما خصص بعـــد ذلـــك لحمـــل الأيقونات المقدسة. تلك الظاهرة، عرفت خطأ بالطراز الصليبي أو البازيلـــيكى ذو الأجـــنحة الصـــليبية، ولكنه يختلف عن البازيليكا ذات الشكل الصليبي

والمنتشرة فى بيزنطة وسوريا والقائمة على حنية واحدة وذراعين إما على شكل مربع أو شـــكل مســـتطيل وفـــى بعض الأحيان كان الشكل نصف دائري[٢٠]، بينما نجد هنا التكوين الدائري منفذ بعناية شديدة متساوي فى المساحة والحجم، ويبدو أن تأصيله كان فى كنيسة الأشمونين ومؤرخ بالربع الأول من القرن الخامس الميلادي. ثم أصبح سمة محلـــية فـــى بـــناء الكنائس، ويمكن الاستدلال عليه فى كنيسة دير الأنبا شنودة (الدير الأبيض) وكنيسة دير الأنبا بيشوى (الدير الأحمر)[٢١]. (شكل ٢١-٢٢)

ويـــبدو أن الـــتطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث كان مرحلي، فقد تطور بإضـــافة حنـــية رابعـــة، وتصبح الصالة الوسطي مربعة إلى حد ما، والتفسير هنا إما ليواكب حدود معينة لمساحة أرضية الكنيسة كما هو الحال فى كنيستي أبو مينا (الكنيسة الشـــرقية وكنيســـة القبر الثاني) الإسكندرية[٢٢]، (شكل ٣١-٣٥) أو كان تطور طبيعي لظاهـــرة التـــتراكونش ولكـــن فى المساحات الواسعة ذو الشكل المربع، حيث فرضت ظـــروف وجغرافية الأماكن الواسعة تلك الضرورة وبصفة خاصة الكنائس التي شيدت خـــلال القرن الخامس والسادس وكانت إلى حد ما غير ملتزمة بالعقيدة النيقية القبطية، وبالتالـــي فأنه من المحتمل أن يحمل هذا التفسير أيضا رؤية محلية فى الكنائس القليلة التي تحتوي على أربع حنيات دون أن يكون لهم وظيفة طقسية فى الكنيسة الكبرى فى بلوزيوم، وأيضا فى كنيسة تل الفرما ويرجعان إلى القرن السادس الميلادي[٢٣].

ويمكـــن القول أن ظاهرة تعدد الحنايا فى التكوين البازيليكى ظاهرة مصرية خاصة بكـــنائس وادي النـــيل، فالأمـــثلة الـــتى عثر عليها فى مصر تعود إلى القرن الخامس المـــيلادي، تتمركز فى مصر العليا والوسطى، والقليل منها نجده غرب الإسكندرية مع مثال واحد فى سيناء، وبالتالي فإن التفاعل المصري مع هذا الشكل المعماري يعبر عن تأصله في مصر، كما أنه ليس بإمكاننا حالياً وضع مقارنة مع نماذج كنسية لهذا الطراز فـــى آسيا الصغرى وسوريا، وهو ما حاول (جروسمان) أن يعبر عنه دون أن يذكر لنا الأمـــثلة الدالة على ذلك[٢٤]، فضلاً عن أن عوامل ضعف التأريخ فى تلك الأنماط من الجانب المعماري آنذاك قد تميل إلى تحديد مدى استقرار الظاهرة وانتشارها وتطورها فـــى مصـــر، وقد يكون أبلغ وأكثر إقناعا من حدود التأثر من أمثلها فى آسيا الصغرى وسوريا اللذين يرجعان إلى القرن السادس أيضاً.

فضـــلاً عـــن ظهـــور تلك الحنايا بأشكالها المعروفة (نصف دائري – بيضاوي – دخـــلات مســـتطيلة قائمة على أعمدة لها عقد علوي) المرسومة أو المنحوتة والمنتشرة علـــى جـــدران البازيليكا، قد يكون نمطا مصرياً مرتبطاً أولاً بحالة ممارسة العقيدة فى الأديـــرة الرهبانـــية فى مصر داخل كنائس الأديرة، فقد كان وجود حنايا داخل قلايات الرهبان من أهم عناصر التكوين الرهباني فى أديرة باويط وسقارة وكاليا وتمثل نموذجا محلياً فى التعامل مع التصميم المعماري المستخدم.

وقد لوحظ فى أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي الكنيســـة، والـــذي غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المـــنفرد) قد يبدو النظام الأقدم للكنيسة، وهو مدخل ذو ردهة يؤدى إلى صالة أمامية، أمـــا المداخل الثلاثة فهى قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهى ظاهرة تتسم بالتكيف البيئى الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية المســـتقلة (وليس القائمة داخل أديرة) كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهى ظاهرة محلية يمكن متابعتها فى العمارة الريفية فى مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المدخـــل الـــثلاثة قـــد يبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفني من زخارف وعقود مركبة تعلوهـــا شرفات ومقاصير عقدية، مثل التى عثر عليها فى أديرة سوهاج[٢٥]، هذا النمط قـــد يكون مرتبطاً إلى حد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، ولكن هذا الأسلوب كان يـــتوقف علـــى الإمكانـــيات الاقتصادية للكنائس التي فى فترات متأخرة (ما بعد القرن الخـــامس تقريبا) كانت تتقبل معونات مالية أو مادية عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيسة من بعـــض الأباطرة، وهى فى نفس الوقت تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مـــع الإمـــبراطور والكنيسة البيزنطية، وبالتالي فمستوى الثراء الذى نجده فى المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة الكنائس فى وقت معين.

وعلى الرغم من أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العربي[٢٦]، إلا أنها – كما أشرنا من قبل – تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بهـــا مـــن تعديلات وتغيرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، وتندرج تحت هذه العبارة كنائس عديدة التزمت حتى الآن بالطابع المصري الخاص الذى يتكون من البهو

الخارجـــي المكشـــوف، الصـــحن أو الصـــالة الوسطى من الجناحين المكونين للشكل البازيلـــيكى، ثـــم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يـــرتفع علـــى سطح أرضية الصحن، هذا الهيكل الخشبي المزخرف يستخدم فى بعض الكـــنائس كحـــامل للأيقونـــات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامي الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائري يعلو القبلة أو الحنية الـــتى تصـــور السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فى عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ثالثا: عمارة الأديرة والقلايات الرهبانية

إن الـــثقافة المســـيحية الباقية حتى الآن هى ثقافة رهبان، ازدوجت خلالها الرؤية الفردية والجماعية التى نتجت من مفهوم التقنين الرهباني بين نظامي التوحد والشراكة، فقـــد كـــان الانسياق نحو الفردية والجماعية عنصر تحدده تفاعلات السلطة الكنسية فى مصر مع هؤلاء الرهبان الذين أثروا كثيراً فى المجتمع المصري لالتصاقهم المباشر به ورؤيتهم المثالية بصفة دائمة.

يقول (ريوفينوس) فى Historia Monachorum [٢٧]:

" لقـــد رأيـــت أيضاً رهطاً كبيراً من الرهبان من سائر الأعمال، يعيشون فى البرية وفى الريف، وكان عددهم يفوق الحصر، أنهم كثيرون جداً لدرجة أن إمبراطوراً أرضيا لا يمكـــنه أن يجمـــع جيشاً كبيراً بهذا العدد، لأنه لا توجد ولا مدينة فى مصر وطيبة ليست محاطة بالرهبان أو النساك كما لو كانت محاطة بأسوار".

تشـــير تلـــك المعلومـــة (إذا كانـــت على صواب) إلى انتشار غير طبيعي للأديرة الرهبانـــية فـــى مصـــر، وكـــأن العقيدة المسيحية القبطية فى النصف الثاني من القرن الخامس كانت عقيدة رهبان، ومن ثمة كانت عمارتها الدينية المبنية على أطراف المدن لم تكن تختلف كثيرا عن العمائر الدنيوية داخل كردون المدينة أو القرية، فنجد المؤرخ الرهباني (بلاديوس) يبالغ فى أن مدن بأكملها كان سكانها من رهبان مختلفين[٢٨]. ولكن رغـــم قلة المصادر المعمارية، إلا أننا لا زلنا حتى الآن نكتشف الكثير من أطلال هذا

العصـــر الـــذى تمـــيزت فيه العمارة الدينية بنموذج مصري الطابع منفرد ونابع من احتياجات روحية خاصة بالممارسات الدينية المسيحية[٢٩].

ومـمــا لا شك فيه أن البدايات الأولى للتكوين الديرى لا تزال مبهمة عند الأثريين، وتـــزداد الصعوبة فى الأديرة التى لا تزال قائمة حتى الآن، ولكننا هنا نحاول أن ندرك معانـــي معماريـــة خاصة بالعمارة الديرية تتفق مع روح العقيدة، وتعطى انطباعاً عن مفهــوم تطورهـــا واقتناع المصريين بها حتى يحققوا من خلالها رؤية إبداعية معمارية خاصة بهم.

هناك مواقع عديدة تحمل سمات العمارة الديرية، مثل أديرة الأنبا ارميا فى سقارة، وديـــر الأنـــبا أبوللو بباويط، وأديرة منطقة كاليا، والمناطق الأصلية القديمة فى أديرة وادي النطرون والبحر الأحمر وأبو مينا، مع المقارنة بأديرة متأخرة فى إسنا والنوبة.

ولكـــن قـــبل أن نخـــوض فى تحديد الملامح المعمارية فى تلك الأديرة، يجب أن نناقش مسألة إقامة الرهبان فى الفترة المبكرة فى المعابد الوثنية والمقابر القديمة، وهل كـــان هـــذا دافعاً نحو الزهد والتقشف والسكنى مع الآلهة أو مع الأرواح القديمة أم أن الاندفـــاع نحو ذلك كان بسبب الاضطهاد والهروب منه، وإن كان كذلك فلماذا استمروا فى تلك المعابد قائمين فيها ربما حتى القرن السادس الميلادي ؟

ويمكـــن القـــول بأن العلاقة بين المسيحية والوثنية من خلال التطور الديني خارج مدينة الإسكندرية كانت علاقة سلمية مختلطة غير منفصلة، ولتدعيم ذلك الرأي يجب أن نلقـــي الضوء على ماهية تلك الاستخدامات المسيحية فى المقابر والمعابد القديمة والتى أفرزت لنا عقيدة مسيحية محلية خاصة لها طابع مميز قائم على أصول حضارية ثابتة.

اتخـــذ الرهـــبان الأوائـــل مـــن المقابـــر المصرية القديمة مسكناً ومركزاً للعبادة والاحـــتفال بأعـــياد الشهداء، فالعزلة فى المقابر القائمة فى المناطق النائية والمتطرفة كانـــت ذات ســـمات قداسة ورهبة وأحاسيس عالية المستوى بالمفهوم الروحاني. وكان ذلـــك مكانـــاً ملائماً لممارسة العقيدة الروحية فى الشق التطبيقي للمسيحية المحلية، فقد عاش كل من أنطونيوس وبولا فى مقابر قديمة، كما أننا وجدنا آثارا مسيحية فى مقابر بالعمارنـــة وبـــنى حسن وأبيدوس ومن أشهرها مقبرة داجا Daga من الأسرة الحادية عشر الفرعونية حيث أصبحت نواة لدير عرف بعد ذلك باسم (دير ابيفانوس)[٣٠].

ولعل حفائر معبد الدير البحري (الخاص بالملكة حتشبسوت) تدل على اكتشاف دير مسيحي مقام فوق المعبد يعبر – دون شك – عن تحديد مفهوم الالتقاء بين الموروث الحضاري القديم والعقيدة الجديدة، وقد تميزت المومياوات التى عثر عليها فى مقابر مدفونة داخل الدير، بسمات فنية خاصة تؤكد هذا الالتقاء، فالتابوت مصور عليه المتوفى بقناع جصي ملون فى يده كأس به سائل أحمر (خمر مقدس) وفى اليد الأخرى يحمل سنابل القمح، على ساعده الأيسر صور صليب معقوف، وأسفل الرداء نجد صور للآلهة أنوبيس وأبوبوت إله المأوى، مع تصوير سفينة (سوخاريس) Sacharis المقدسة التي تنقل الأرواح للعالم الآخر. هذه المومياء تبدو أنها خاصة بصاحب الدير المقام فوق معبد حتشبسوت[٣١]، (شكل ٣٧) وقد اتجه بعض العلماء إلى غنوسية هذا القديس من خلال تلك العلامة (الصليب المعقوف) ومن ثم غنوسية الدير الذى أقيم فوق المعبد المصري فى هذا المكان المؤرخ ببداية القرن الثالث الميلادي وحتى بداية القرن الرابع الميلادي[٣٢].

هذا الاختلاط قد نجد شبيهاً له فى مقبرة داجا، وكذلك زخارف جدران معبد دير المدينة، وأيضا المقبرة رقم ٦٦ بوادي الملكات والخاصة بالملكة نفرتارى، وهو يؤكد تسلل رهبان طيبة للسكنى وقضاء حياتهم الباقية داخل المقابر المصرية، كما أنها دلت فى دراسات أخرى على علاقة العقيدة الروحية الايزيسية الأوزيرية بنمط العقائد الغنوسية ولا سيما فى القرى المصرية البعيدة عن الإسكندرية، وهذا المفهوم أيضاً يمكن تدعيمه حديثا فى مقابر لم تنتشر بعد فى منطقة دوش بالواحات الخارجة ترجع إلى القرن الثالث الميلادي[٣٣].

وقد تكون مسألة إثبات الممارسة الروحية المسيحية – الغنوسية فى المقابر القديمة، جائزة حتى الآن، ولكن الثابت بدون شك هو استغلال المعابد المصرية القديمة واستقرارهم بها ربما حتى القرن الثامن الميلادي. من بين المعابد الهامة، معبد دير المدينة فى طيبة، (شكل ٣٨-٤٣) فمن خلال مشاهدة فعلية، نجد أن المعبد مخصص للإلهة حتحور من العصر الروماني[٣٤]، وحول المعبد أقيم سور من الطوب اللبن (من العصر المسيحي المبكر) لحماية المسيحيين الذين اتخذوا من هذا الدير مسكناً ومأوى ومكاناً لممارسة الطقوس، وانتشرت حول مبنى المعبد مجموعة من القلايات الرهبانية

الصـــغيرة المكونــــة مـــن حجرتيـــن أو حجرة واحدة مبنية بالطوب اللبن، وتفتح تلك الحجــرات علـــى صـــالة المعبد الأمامية، ويحتمل أن يكون المعبد قد استخدم ككنيسة مركزية لتلك الحجرات. وقد كتب الرهبان على الجدران الخارجية للمعبد مجموعة من الأدعـــية والأسماء الخاصة بهم مع تصوير بعض الرموز والزخارف المسيحية، بينما ظلـــت جدران المعبد من الداخل منقوشة بالنقوش الفرعونية كما هى، ولكن نجد الفنان القبطي قد نحت على البوابة الرئيسية للمعبد وعلى الدخلة اليسرى منها شخصية فارس يرتدى خوذة وملابس عسكرية رومانية الطابع ويمسك بيده سيف طويل يعلو الصليب، وهو هنا يمثل المسيح المخلص الذى يستقبل الرهبان الجدد أو الزائرين للمنطقة. (شكل ٤٣) مـــن الأمور المحيرة فى هذا المعبد هى صعوبة عملية التأريخ، والتي أهملها إلى حـــد مـــا مكتشفو المعبد الذين اهتموا بالأثر الروماني على حساب الأثر المسيحي[٣٥]. ويمكـــن المـــيل أيضا إلى أن المباني المسيحية فى دير المدينة تواكب البدايات الأولى للمسيحية المبكرة فى الإقليم الطيبى وتقف بجانب آثار الدير البحري والأطلال المسيحية لكنيســـة معبد هابو، والتى يمكن من خلالها تحديد بداية لوجودهم فى المنطقة بالنصف الثانـــي من القرن الثالث الميلادي واستمروا ربما حتى القرن السادس الميلادي، وهى الفـــترة التى حددتها المصادر التاريخية حول أهمية الإقليم الطيبى فى احتضان الأفكار الروحـــية وخروج رهبان منه وانتشار الغنوسية والعقيدة المانوية هناك، كما أن انتشار الأديـــرة الباخومـــية فى نجع حمادى وفوه قد يزيد من عمق تلك التأثيرات الروحية فى المنطقة، ويدعم مسألة الاختلاط بين الموروث الحضاري والعقيدة الجديدة.

وقد اتخذ الرهبان فى الإقليم الطيبى من معابد فيلة وكلابشة وإدفو وإسنا وكوم أمـــبو أماكـــن للتعايش السلمي مع العقيدة المصرية، وعلى الرغم من غموض المسائل التأريخية إلا أن الوجود كان قائماً قبل الاعتراف بالمسيحية واستمر بعدها، الأمر الذى يؤكـــد مسألة الاتصال الثقافي آنذاك، وأن نشاط المسيحية والغنوسية خارج الإسكندرية كان كبيراً وله مبررات قوية تجعله متمسكاً بالإرث العقائدي المصري القديم.

ففـــي معبد دندرة بنيت كنيسة كبرى خارج نطاق المعبد، (شكل ٤٥) واستمرت منذ القـــرن الخامس وحتى السادس الميلادي، وقد استغلت أحجار المنطقة فى بناء الكنيسة التى امتدت عمارتها حتى حدود المعبد، ويحتمل أن يكون المعبد قد استغل، وكذلك مبنى

الولادة الذى يحتمل أنه استخدم كمعمودية كبرى فى القرن الخامس، والهياكل المعمارية القائمة عند المدخل فوق أعمدة كورنثية كلها قد تعطى دليلاً على استخدام المعبد أيضاً، وهو الأمر الذى يجعلنا نذهب فى تحديد علاقة بين الإلهة حتحور والعقيدة الغنوسية المسيحية، فنجد نفس تلك العلاقة قائمة فى معبد دير المدينة وفى مبنى الولادة فى الدير البحري، وفى معبد حتحور فى فيلة، وفى معبدها فى مدينة هابو، وبالتالي فإن رمزية (حتحور) بالأمومة ومراعاتها للأبناء حديثي الولادة قد يكون مؤثراً فى مفهوم المذهب المصري فى القرن الخامس الذى كان يبحث عن ألوهية قومية للعذراء وأبنها الطفل فى مفهوم (الثيوتوكس) والدة الإله[٣٦]، وبالتالي فإن ولادة المسيح كانت تقع دائماً ضمن الأسرار الغنوسية والتى لاقت قبولاً غير طبيعياً عندما تفسر باستخدام موروث شعبي معروف من قبل، وهو نفس السبب الذى أعتمد من خلاله المسيح (حورس الجديد) فجاء مخصصه (النسر) سمة هامة زخرفية داخل حنايا الطقوس الدينية فى معبد دندرة. وبلا أدنى شك فإن العقيدة الغنوسية كانت صاحبة اليد العليا فى توطيد تلك الرموز المصرية فى العقيدة الجديدة، والتى من خلالها تمنح المسيحية قوة ومنحة إلهية خالدة فى المجتمع المصري آنذاك.

ومن هذا المنطلق نجد أن سمة تكوين مفهوم معماري خاص للرهبان قد انبثق بالضرورة من خلال موروثها الحضاري القديم، وإن كانت هناك عوامل أخرى ساهمت فى ذلك مثل العامل الاقتصادي الذى ارتبط بالرهبان فى الاتجاه إلى حالات الزهد والتقشف والبعد عن المغريات المادية، والانغماس فى الروحانيات، فقد ترك ذلك آثاره الواضحة على عمارة الأديرة، وبالتالي أصبحت خاصية مميزة فى بناء حجرات صغيرة بالطوب اللبن – وهو الشكل الذى عرف باسم (القلاية) والذى يتخذ من القبة سمة أساسية– وهو الشكل الشعبي المحبب للعمارة الديرية فى مهدها وربما امتدت حتى القرن السابع الميلادي.

ونلاحظ أن القلاية فى تكوينها العام تشبه المقبرة المبنية، فالراهب كان يعتبر نفسه قد مات عن العالم الدنيوي، وبالتالي فإن المقبرة هى المثوى الأخير له، وعلى ذلك اتجه للعيش بها، ولكن لماذا تم تعميم هذا المفهوم، وما هى الدوافع الشعبية المقننة بالفكر الاجتماعي التي جعلت المسيحيين يلجأون للمقابر للعيش بها ؟

وكانت الإجابة المتداولة بين العلماء هى البعد عن الاضطهاد واستبداد السلطة الرومانــية، وقــد يكــون هذا التبرير جائزاً أثناء فترة الاضطهاد، ولكن تلك الظاهرة استمرت حتى بعد الاعتراف بالمسيحية وربما ظلت قائمة حتى القرن السابع الميلادي. فمــن المعروف أن التاريخ الكنسي المبكر يحتفظ لنا ومنذ القرن الثاني الميلادي بصور كثــيرة عــن تكريم الكنيسة والمسيحية عموماً للشهداء، كما أن الفلسفة الغنوسية قدمت أيضــاً تكــريماً للشهيد اعتبرته أحد الطقوس الكنسية المقدسة، ويمكن القول بان كلمة شــهادة μαρτύριον قد سادت لها ترجمة حرفية فى اليونانية المسيحية تعنى (كنيسة صــغيرة لذكــرى الشــهيد) حيــث كان هذا أقصى تكريم استطاعت الكنيسة أن تقدمه للشهداء[٣٧].

فــى الحقــيقة أنــه من الثابت منذ منتصف القرن الثالث الميلادي، أن هناك طقــوس دينية خاصة بالشهداء فى الكنيسة، وان هذه الطقوس غنوسية الطابع ومرتبطة بوجود مذبح فى المقبرة أو الكنائس الصغرى المقامة على شرف روح هذا الشهيد الذى يحــتمل أن يكون قد عاش داخل مقبرة وثنية قديمة، أي أن المكان الذى يدفن فيه جسد شــهيد كــان يقــام عليه مذبح، ومن ثم تتحول المقبرة إلى كنيسة صغرى لذكري هذا الشــهيد، ويــتوافد علــيها المؤمــنون. فى فترة لاحقة توسعت تلك المقبرة واشترطت الطقــوس الدينية الممارسة داخل المقبرة آنذاك وجود كاهن كان يقيم فى المقبرة ويطلق عليه اسم (مارتيراريوس) μαρτύραριος أي خادم الشهيد. وعندما يتوفى هذا الكاهن يدفــن فى المقبرة نفسها بجوار الشهيد ويعين بدلا منه[٣٨]. ومع مرور الوقت أصبحت المقــبرة مركــزاً دينياً كنسياً ومقبرة للشهداء والرهبان مثل الحالة التى عثر عليها فى الديــر الــبحري، وكذلك فى المقبرة رقم (١٥٠) من مقابر البجوات بالواحة الخارجة. (شكل ٤٦-٤٧)

مــن هنا يمكن القول بأن تلك الطقوس المشار إليها هنا عرفت فى الكنيسة القبطية باســم (مارتيرولوجى) أو أخبار الشهداء، وقد جاء ذكرها عند (ترتليانوس ويوسابيوس وكليمنــت)، وفى مكتبة وادي النطرون مخطوط (قبطي بحري) به طقس يتلوه الكاهن على روح الشهيد فى مقبرة وليس فى الكنيسة، وقد ثبت أن هذا الطقس كتب بناءاً على القــرار رقــم (٤٧) من مجمع قرطاجة الذى عقد فى عام ٢٥٧م عقب استشهاد أعداد

كبيرة من القيادات المسيحية فى اضطهاد ديكيوس عامي (٢٥٠-٢٥١م) ، وقد أقر هذا المخطـوط بـتحويل قـبور الشـهداء إلى قلايات وهو الاسم الذى سار بعد ذلك قلاية الراهب، حيث اختير كذلك حتى يكون الراهب فى مكانة تقارب مكانة الشهيد وأن يقتدى به(٣٩).

إن تطور العمارة الديرية فى مصر خضعت للاحتياجات الروحية لنوعين من الرهبان المتوحدين والشراكة، فهناك الراهب المتوحد الذى يذهب إلى مقبرة أو سرداب أو مغـارة مـثل التي عاش فيها الأنبا بولا فى الصحراء الشرقية ووصفها (بلاديوس) بقولـه " الكهـف الذي اهتدى إليه كان واسعا من الداخل ذو فوهة صغيرة تغلق بحجر كبـير، ويمـتاز بنظافـته الفائقة وانبساط أرضه ونعومة التراب المنثور عليه وبجوار الكهف بعض النخيل الذى يقتات ثمره"(٤٠).

كذلك هناك مغارة على شاطئ البحر الأحمر يسكن بها رهبان عرفت بمغارة الجفتون، فضلاً عن مغارات الرهبان التي عثر عليها فى قرية (نجع حماد سعيد) قرب أسـنا، (شـكل ٤٨-٥٠) والتي نحتت فى الجبال بعمق ما بين ٥-٦ أمتار وقسمت من الداخل بحجرات متعددة كصوامع للرهبان، كما إنها احتوت على غرف للطعام والصلاة الجماعية والفردية بالإضافة إلى حجرات المطبخ والمخبز، وزودت بنوافذ علوية أنبوبية للتهوية والإضاءة، وترجع إلى القرنين الخامس والسادس الميلاديين(٤١)، هذا النموذج يحقق مفهوم ممارسة العقيدة وأهدافها كدوافع لصناعة بيئية معمارية مناسبة دون البحث عن مكان محدد أو عناصر فنية زخرفية معينة.

تلك العناصر والأساليب البدائية يمكن الاستدلال عليها فى أصول العمارة الديرية فى مصر داخل معظم الأديرة الكبرى التى قامت فى الأصل على حجرة منفردة أو بجوار مغـارة أو حـول مقبرة قديمة، وقد أحاطوا تلك المباني بسور لحمايتهم، وأقاموا كنيسة كـبرى فـى وقت لاحق لإقامة الاجتماعات والصلوات، وهو المفهوم الذى يوضح أن الـنظام الانفرادي كان الأصل، وعندما ظهرت الشراكة والتجمعات الرهبانية احتاجوا إلـى مفهوم جديد فى تطور عمارتهم الديرية، حتى أنهم وصلوا إلى تكوين مجتمع شبه مـنعزل عـن العالم الخارجي أضافوا إليه ما يستلزم حمايتهم من أسوار عالية سميكة مكونة من أكثر من طبقة، وأضافوا الجوسق (البرج أو القستلية) Castle وهو المكان

المخصص للحماية والدفاع عن الدير[٤٣]، واصبح الدير معد ليكون مدينة متكاملة المعاني والخدمات دون الحاجة للخروج عنه.

تلك هي المكونات المعمارية للأديرة التى حدثت وتطورت بما هو ملائم للعقيدة وليس بتأثير معماري خارجي، كما يمكن تدعيم ذلك من خلال أمثلة نقدمها من أديرة باويط والأنبا أرميا بسقارة، وأديرة كاليا.

انتشرت فى (باويط) مجموعة عشوائية من الحجرات التى ربما كانت أقدم زمنياً من الكنيسة الكبرى التى نفذت على الطراز البازيليكى فى القرن السابع والثامن الميلاديين. ونلاحظ أن دير القديس أبوللو فى باويط قد مر بمراحل متعددة من التطور المعماري منذ القرن الخامس وحتى الثامن الميلادي، (شكل ٥١-٥٧) فالتخطيط الأولى للحجرات كان يضم كنيسة صغيرة قوامها محراب بداخل غرفة الراهب. فالحجرة تحتوى على محراب (حنية) للعبادة ومكان لقضاء الحاجة ومكان للنوم، ولها مدخل واحد، وفى بعض الحجرات كانت تزود نافذة للإضاءة والتهوية، هذا الاتجاه المعماري يوحي فى هذا الدير بأنه قد بدأ انفرادياً، وعندما حدث تطور لاحق اتجهت الحجرات إلى التصميم الجماعي (الشراكة)، ويحتمل أن هذا التعديل قد جاء فى القرن السابع الميلادي وهو وقت بناء البازيليكا الكبرى فى باويط، فالحجرات التى تعود إلى تلك الفترة حجرات مزدوجة بحوائط غير متكاملة تضم مكان للنوم ولقضاء الحاجة، واختفت الحنايا من الحجرات بعد بناء البازيليكا التى اختصت بالعبادة. هذا النمط الجديد من قلايات أديرة الشراكة، أصبح السمة المتميزة فى أغلب الأديرة الباخومية ايضا والتى كانت تضم حجرة واحدة لثلاث أو خمس رهبان مقسمة إلى حجيرات صغيرة[٤٤]. (شكل ٥٨)

وكانت أهم حجرة فى الدير آنذاك هى حجرة الطعام أو المطعمة الكبرى، فى بعض الأديرة الكبرى (دير باخوم بفوة، باويط بأسيوط) توجد مطعمتان كبيرتان كل منهما يتكون من ستة أجنحة مقسمة إلى خمسة صفوف من الدعائم (المقاعد) الخشبية يجلس عليها الرهبان وطاولات طويلة إما من الخشب أو مبنية من الحجر مثل البعض الذى عثر عليه فى أطلال الباخومية.

كانـــت حجرات الطعام عادة ما تحتل مكانة هامة فى الأديرة الجماعية، فهى المكان الوحيد الذى يلتقى فيه الرهبان يومياً، ويناقشون ويتجادلون فيه عن أحوال الدير وشـــئون تعالـــيمه، لذلك كانت أغلب المطاعم تزود بحنايا مزخرفة نصف دائرية قائمة على عمودين مثل المحراب تضم صور جدارية للسيدة العذراء والطفل المسيح المتجلي فوق العرش الإلهي وهى سمات فنية تحقق مفهوم المذهب المصري ذو الطبيعة الواحدة فى القرن السادس الميلادي، وبالتالي فإنه كان فى بعض الأحيان يمكن لحجرة المطعمة أن تكون متصلة بمركز العبادة والصلاة فى بعض الأديرة مثل مطعمة دير الأنبا أرميا فـــى ســـقارة(٤٥)، بيـــنما ظلت المطعمة مستقلة فى أديرة الأنبا شنودة (الدير الأبيض) والأنبا بيشوى (الدير الأحمر) وكذلك دير سمعان فى أسوان(٤٦).

فقـــد استمرت على سبيل المثال أعمال التوسع والتطوير فى دير الأنبا أرميا بسقارة (شكل ٥٩) لفترة طويلة خلال القرنين الخامس والسادس، فعلى الرغم من تأثره الشديد بالعمارة الفرعونية المحيطة به، إلا أن القلايات الخاصة به بنيت بالطوب الأحمر المحروق، وهو مثال نادر فى عمارة القلايات فى الأديرة المصرية. فقد كانت القلايات تضم مجموعة من الحجرات معاً، (ثلاث أو أربع حجرات)، كل قلاية تضم حجرتين أو ثلاثـــة للرهـــبان مـــن أجل النوم، بالإضافة إلى بهو مفتوح يتقدم الحجرة، كما زودت الحجرات بحنايا للصلاة يرسم عليها بورترية كبير بالحجم الطبيعي للسيد المسيح حاملاً الكتاب المقدس أو جالساً على العرش(٤٧)، فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة زودت القلاية بحجرة للطعام والمؤن واحتياجات الراهب الخاصة، وهى تحقق مفهوم الجماعية أو (الشراكة)، وهو نظام معروف حالياً فى أديرة وادي النطرون.

نختتم هذا التطور المعماري المبكرة لعمارة الأديرة القبطية بأحدث الاكتشافات الأثـــرية فـــى مركز تجمع رهباني كبير فى منطقة كاليا غرب مدينة دمنهور. وتعتبر مجموعـــات القلالى والأديرة الصغيرة بمنطقة كاليا من أكبر الأماكن التى احتوت على تجمعـــات مســـيحية كبـــيرة ومـــتطورة منذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي، تلك المنطقة تحدثت عنها ووصفتها المصادر المسيحية عند بلاديوس (بستان الرهـــبان) ورفينوس Historia Monachorum وغيرهما من المؤرخين فضلا عن الاوصـــاف التى يمكن أستنتاجها من أقوال الآباء الكناسين(٤٨)، والتي تشير إلى أن تلك

المــنطقة مــنذ القرن الرابع الميلادي وحتى القرن السابع الميلادي كانت مستودع كبير لفلــول من الرهبان الراغبين فى العزلة والتقشف والواحدنية فى مناطق نيتريا وشهيت ووادى النطرون ثم كاليا.

وتبلغ مساحة موقع كاليا حوالى مائة كيلو متر مربع تقريبا، عثر خلالها على أطلال تجمــع رهباني كبير تحيط بهم مجموعات من القلايات المشتركة التي تنتشر عبر تلك المساحة الشاسعة والتي من الصعب تحديد حدودها الطبوغرافية والتوسعية، فضلاً عن اخــتلاط كافــة العناصر المعمارية معاً واستخدام أنماط جديدة من النظم المعمارية فى تكوين الأديرة طبقاً لاحتياجات تلك التجمعات الضرورية.

مــن خــلال الحفائــر التي تمت فى كاليا عامي ١٩٨٧-١٩٩٠ فى منطقة (قصر الروبــيعات)[٤٩] (شــكل ٦٠) كشــف عن أطلال دير متكامل مساحته التقريبية حوالي ١٦٧٠ مــتر مــربع بيــنما مساحة المباني عليه حوالي ٨٥٧ متر مربع. وقد تبدو من الوهلــة الأولي وضوح تفاعل العناصر المحلية فى تطور عمارة الدير فى مراحله التي استمرت تقريبا من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الثامن الميلادي. فى هذا الدير يمكــن رصــد مجموعــة من الظواهر المعمارية محلية الطابع جاءت كابتكار هندسي مواكب لظروف البيئة واقتصاديات المجتمعات الرهبانية، والمعني هنا أن تلك الظواهر كانــت بمثابة رؤية معمارية خاصة تم تنفيذها بفطرية مناسبة دون أن يؤثر عليها مؤثر خارجي. (شكل ٦١)

من بين تلك الظواهر المحلية الجديدة كانت طريقة بناء الأسقف البرميلية من الطوب اللبــن، (شــكل ٦٢) ففى كاليا تتكون القلاية من حجرة مستطيلة لها مدخل يعلوه عقد نصف دائري، وكانت جدران الحجرة سميكة لتتحدي عوامل الزمن، ثم يبدأ الشروع فى عمــل الســقف المقبب المستطيل بصفوف متوازية (شكل ٦٣-٦٤) تخرج من جانبي المســتطيل ذات انحــناء بســيط يتم توسيعه كلما اقتربت الصفوف من المنتصف، فى المقــابل كانت هناك صفوف تنشأ على الجانبين الأخريين مستقيمة تبدأ قصيرة وتنتهي إلــى أعلــي كبــيرة وتأخذ شكل المعين، فى النهاية تتقابل الجوانــب الأربعة معاً لتغلق الســقف، ويكون ثقل السقف موزع بطريقة تدريجية على الجدران الأربعة السميكة[٥٠].

بالطــبع هذا التكنيك الهندسي قد مر بتطور يمكن ملاحظته فى أطلال أديرة عثر عليها

فــي أماكــن كنسية متعددة في وادي النيل، إلا أن خاصية استخدام الصفوف المتوازية علــى الجانبين حول شكل معين مقلوب، من الظواهر المعمارية المحلية التي استخدمت من قبل في بعض القلايات التي اكتشفت في تونا الجبل وسوهاج مع اختلافات بسيط في أسلوب الأداء الفني وحرفية العمل(٥١).

مــن الظواهر المحلية أيضا التي نفذت في الرويبعات بتكنيك عالي المستوي كانت فــتحات الإضــاءة والتهوية والتي تعد من الإنجازات الهندسية في عمارة الأديرة، ففي المجموعــة المعماريــة لقلايــات الدير في الجزء الشمالي نجد حوالي عشر حجرات وكنيســة(٥٢)، (شــكل ٦٥) في قطاع عرضي لأربع حجرات من المجموعة وجد ثلاث فتحات فقط للتهوية والإضاءة، اثنان منها جهة الغرب وواحدة جهة الشرق، (شكل ٦٦) بينما روعي أن تكون هناك فتحات داخلية منفذة بعناية شديدة بين الحجرات الأربعة من أجــل توزيع الهواء والضوء، بينما في إحدى الحجرات الأخرى وضعت فتحة للتهوية والإضــاءة في السقف المقبب، (شكل ٦٧) بحيث يرتفع عند المنتصف تقريبا مجموعة من الصفوف قبل التقابل مع الصفوف المواجهة فيتم إنشاء فتحة تهوية وإضاءة، يقابلها فــي الجدار الغربي للحجرة فتحة أخري تؤدي إلى حجرة أخري لأحداث توازن هوائي وتجديــد مســتمر. وبالطــبع هــذا المستوي البسيط جدا من التكيف مع ظروف البيئة والالتزام بالمستوي الروحاني المطلوب في القلاية لم يكن مستوردا من الخارج بل كان يــنفذ بفطــرية شــديدة التأثر يمكن متابعتها في العديد من الأديرة المصرية من القرن الخامس وحتى الثامن تقريباً (٥٣).

أغلب الظن أن هناك وحدات معمارية مستقلة في تلك التجمعات، إلا أن هناك بعض الملاحظات الأخرى قد تكون أوقع لتحديد مميزات معمارية جديدة في المنطقة، فنجد أن في بعض تلك التجمعات أكثر من كنيسة، والكنيسة عبارة عن بهو مستطيل تحيطه على الجانبيــن أعمدة حائطية ملاصقة للجدران، وهذا البهو الفسيح يحتمل أن يكون متصل بحجــرات الرهبان التي تبدو منفذة بأحجام صغيرة ومتصلة ببعضها البعض عن طريق ممرات ضيقة(٥٤).

وعلــى الــرغم من ذلك فإن الحفائر أثبتت أن العشوائية في البناء والتخبط وعدم الالــتزام بتكنــيك معيــن كانت سمة واضحة في الفترة المبكرة (خلال القرنين الرابع

والخــامس الميلاديين) (شكل ٦٨-٧٠)، ولكن هذا النظام خضع لقواعد بناء محددة فى مــراحل توســع وازديــاد أعــداد الرهــبان، وبالتالي تتميز عمارتهم بالهدم والتوسع والاســتبدال، حيــث نجد أن بناء القلاية فى مرحلة متقدمة تقريبا فى القرنين السادس والسابع الميلاديين فى كاليا قد أختلف وتطور عن عمارتها فى القرنين الرابع والخامس، بــل أنــه أيضـــا أحتفظ بسمات خاصة تختلف فى مفهومها عن أديرة سقارة وباويط، ويحتمل أن يكون قد ازدادت ترفيهياً بعض الشيء فقد أصبحت القلاية عبارة عن منزل صـــغير مـــتكامل بـــه حجرات للنوم منفصلة للرهبان، وأضيف إليه حجرة مغلقة هى المحبسة (التعبد الانفرادي للراهب الجديد) بالإضافة إلى مخازن للغلال ومطبخ وغرفة استقبال توضع فى مكان بعيد عن تجمع حجرات القلاية.

وقــد ذهب بعض العلماء إلى أن المساحات الواسعة لقلايات كاليا تؤكد أنها منعزلة عـــن بعضـــها، وهـــذا التأكيد يؤدى إلى وجود كنيسة منفصلة لمجموعة من الحجرات المحدودة، وهو الأمر الذي يزيد من انعزال رهبان تلك القلاية الجماعية عن جيرانهم. هـــذا المفهـــوم قـــد دعمته أيضاً المصادر الرهبانية بأنه فى كاليا يمكن مشاهدة قلايات خاصـــة بالرهـــبان منفصلة عن بعضهم البعض(٥٥)، وهو ما يذهب بنا إلى اعتبار أن قلايـــات كاليا تعد نموذجاً للرهبنة المتوحدة، على الرغم من تجمع عدد من الرهبان فى قلاية كبيرة واحدة، ولكنهم خاضعون لسلطة واحدة خاصة بالأب الروحي، وهو يختلف عـــن مفهوم التجمعات فى Coenobites فى الأديرة الباخومية أو أديرة شنودة والذين كـــانوا يعيشـــون بين سلطة دينية تعتمد على مقومات العقيدة الرهبانية المعتادة، وسلطة أخرى أكثر قوة وتأثير خاضعة للأب أو للراهب الأكبر (الزعيم) الذي وصل الأمر فى الأديـــرة الباخومية إلى انتخابه وخضوعه للعديد من الأمور السياسية-الدينية، وبالتالي صار الرهبان هنا يفتقدون إلى حرية التعامل مع الآخرين، وكانوا خاضعين دائما لسلطة قـــائدهم وهـــو أهـــم مـــا يمكـــن إدراكه فى مناقشة العمارة القبطية التي خضعت بكل عناصرها للحدود الدينية فى ممارسة العقيدة برؤية محلية خالصة، وحدود معمارية لها ســـمات خاصـــة تـــتفق مع البيئة والموروث الثقافي، وهي فى نفس الوقت قادرة على التطور والتكيف والتغلب على مشكلاتها لمعرفتهم بأدوات صنعها وتطورها.

مراجع الفصل الثانى

العناصر المحلية فى العمارة المسيحية المبكرة فى مصر

(١) حول معالم العمارة المسيحية المبكرة فى مصر راجع:
P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, (2001),.7-17; N. H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, (2000),5-8; A. Martin, Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984), 30-37.; S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff; P. Ballet M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987),17-48; F. Deichmann, Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.; H. Severin, Fühchristliche Skulptur und Malerei in Ägypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk , SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30. ; B. Kotting, Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Köln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheleiligtum der altchristlichen Ägypter in der West – aleandrinischen Wüste, 1,1 (1910)35-44. P.Grossmann, Abou Mina, Neunter Vorläufiger Bericht, Kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980),.220-240.; H. Leclercq, DCAL., To.2.Cols.,203-250.; J.Cledat, Le Monastere De La Necroppole De About, Vol. 11, MIFAO, Tom.XII, 21ff.; J. Maspero, & E. Diroten, Fouilles Execvtees A Baouit, MIFAO., Le Caire, (1932) Tom.LIX,.1-2 ff;. A.Guillaumont, Kellia I, Kom 219, Fouilles executees en (1964 et 1965) sous La Direction Fr. Dumas et, A. Guillaumont, Le Caire, (1969), 1-15.; A. Guillaumont, Les Moines des Kellia aux IVe et Ve Siecles, Doss. Histoire et Archeologie, Cites.no.2,.6-13.; H. Bacht, Das Vermächtnis des Ursprungs II, Wurzburg. (1938).23-38.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940),291-302ff.; J. Saunerron, & J. Jacwunent, Les ermitages Chretiens du desert d'Esna II, Cairo, (1972).; E. Papaioannou, The Monastey of St. Catherine , Sinai, Sty., Catherrin's Monastery, (1980), 18 ff.; K.Weitzmann, The

Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.; K. Michalowski, Polish Excavation at Faras,1961.KUSH.X. (1963).233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963) S.233-256; Third Season. (1962- 1963) KUSH. XII, (1964), S.195-207.

(٢) ناقش العديد من العلماء تلك الصعوبات المختلفة، وان اختلفت وجهات النظر بينهم، ولعل التكوين المعماري فى مصر كان القياس الحاسم فى تلك الاختلافات، فالمادة والشكل والاستخدام والأحتفاظ، والترميم والتعديل العشوائي القائم على فطرية المواطن العادي، جميعها أمورا أسهمت فى تحديد سمات تلك الصعوبات فى مصر، وعلى الرغم من وضوح ذلك للعديد من الأثريين الغربيين، إلا أن قليلا منهم تعاملوا مع العمارة المصرية فى العصر المسيحي المبكرة من واقع تلك الصعوبات وأخص هنا اكتشافات منطقة كاليا، ومقابر البجوات بالخارجة. حول هذا الموضوع راجع: محمد عبد الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي فى مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي الرابع (Fourth Italo–Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987),17-48; N.H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, 2001, 10-19.

(٣) ناقش (مارتين) تلك المصادر الأثرية من الناحية التاريخية ووضع أسباب متعددة حول عدم بقاء كنائس من العصر المبكر تقريبا قبل منتصف القرن الرابع، منها البناء بالطوب اللبن، تواضع الشكل المعماري، الصراعات المذهبية، الفكر الغنوسي، وغيرها من الأسباب، راجع:

Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984),.30-37.

أيضا راجع: رؤية حول جغرافية الحركة الرهبانية فى الفترة المبكرة فى مصر وأسباب نزوح المسيحيين من الوادي إلى الأطراف الصحراوية شرقا وغربا، ونوعية المباني التي كانوا يقومونها فى تلك الأماكن والتي عرفت فيما بعد بالأديرة الصحراوية، راجع

المقـــال في، محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي، الإسكندرية، ٢٠٠١، ٢٣٤ وما بعدها.

(٤) Martin, A., (1984),.32-34.

(٥) Deichmann, F., M.D.A.I.K., 8, (1938),.30-35.; Grossmann, P., (1990), pp.3-16; Frend, W.H.C., The Early Church. from the Beginnings to 461. London,, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19

(٦) حول تلك الاكتشافات الجديدة لعمارة الكنائس في مصر راجع:

P. Grossmann, (2001).123-34, P. Grossmann, Recently Discovered Christian Monuments in Egypt, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division - Coptic Archaeology, ch, 2 (UP); P.Grossmann &M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992. Second Division, ch, 4 (UP); Y. Hirschfeld, The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff; W. Godlewski., Recent Excavations at Naqlun (1988-1992), The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C.,1992. Ch, 6(UP); M. von Falck. Datierungsvorschlage für die Grossfigurigen Grabstelen der Späten Kaiserzeit aus Behnasa. The fifth International Association of Coptic Studies (IACS) Washington D.C., 1992 (UP); N. H.Henin & M. Wuttmann, Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, le Caire, 2000,.5-8; Martin, A., Les Premiers siecles du Christiansme a Alexandrie, Rev., Et, 30, (1984),30-37.; P. Ballet, M. Picon, Recherches préliminaires sur les origines de la céramique des Kellia (Egypte). Importations et productions égyptiennes, CCE 1, (1987), 17-48

(٧) راجـــع دراســـة حديثة حول ظاهرة إضافة النيش Niches أو الحنايا في قلايات الرهبان لتحويلها إلى مقر للعبادة بالأساليب اليدوية المتواضعة، النماذج من كاليا،

N.H.Henin & M. Wuttmann, (2000), 150-195

(٨) يمكـــن الرجوع إلى ظاهرة التعديل المعماري في مقابر البجوات في: محمد عبد الفـــتاح، الديـــرية والتدعيم الكنسي في مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي (Fourth Italo–Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص١٠٥-١١٧.

أيضا حول المقابر المسيحية في البجوات راجع:

Bock, W., De Materiaux Pour Servir a L'archelogie de L'Egypte Chretienne, Saint Petersboug, (1901), 7-8. Leclercq, D.C.A.L.T., Deuxiene, Paris, (1925), Cools, 58-60; Fakhry, A. The Necropolis of El- Bagawat in Karga Oasis, Cairo, (1951), 1-8,70-77,221-224.;Hauser.W.The Christian Necropolis in Kargah Osis, B.M.M.A.,XXII, (1932), 38-50.; P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989),402-404.

(٩) ناقش جروسمن التعديلات المعمارية الحادثة فى المقبرة (١٨٠)

P. Grossmann, Some Observations on the Late Roman Necropolis of El- Bagawat, Cairo , (1989), p.402-404.

أيضا راجع بعض التعديلات الوظيفية لبعض ظواهر التعديل مثل موائد الطعام وقواعد الأمبل خارج المقبرة عند: محمد عبد الفتاح، الديرية والتدعيم الكنسي فى مقابر البجوات بواحة الخارجة، المؤتمر الدولي(Fourth Italo-Egyptian Forum) الواحة الخارجة، ١٩٩٨، ص ص ١٠٥-١١٧.

(١٠) حول عمارة المبني الديني فى منطقة كوم أبو جرجا المكتشف عام ١٩١١-١٩١٢ راجع:

Ev. Breccia, Fouilles d'Abou Grirgeh, Report Sur La marche du musee Greco- Romin. (1912), pp. 12-132.P1.IX.; Leclercq, D.C.A.L.Tom,6. Coll. 1252 ff, (Kom Abou Grigeh).

(١١) حول مبنى علم شلتوت:

Adriani, A., Un Edifice Chretien a Alam Shaltout, Ann. Greco Romain, (1935-1939), pp. 154-157, Figs. 63-66.

(١٢) نقاش مفهوم النظام البازيليكي فى العمارة الكنسية المسيحية بصفة عامة وفى مصر بصفة خاصة، وبوجهة نظر غربية غير مواكبة للتفاعل البيئي وأذواق المصريين وطبيعة التطور الديني للعقيدة في مصر عند:

R.P. Duncan-Jones, Length-units in Roman town planning, Britannia 11 (1980), 127-133.; John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.; C.V. Walthew, Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33. Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff. Grossman, Op-

cit.(1990),4-6.; J. Elsner, Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233; Id, Art and the Roman Viewer, The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity, Cambridge, 1995, 30-58; P. Veyne (ed.), A History of Life: From · Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136

(١٢) حـــول مفهـــوم الـــربط بين النظام البازيليكى المحلى والعقائد المصـرية القديمة لإثبات محلية العناصر المعمارية المحلية، راجع:

Kotting, B., Der Frühchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengebäude, Köln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttmann, Op-cit. (2000), pp.80 ff

محمد عبد الفتاح، المصريون والمسيحية، الإسكندرية ، (٢٠٠٠) ١٢٥-١٢٨.

(١٣) حول بازيليكا الأشمونيين (هرموبوليس ماجنا).

Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),.30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ. Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit.,(1982)8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptische Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963).131-132

(١٤) حول بازيليكا الدير الأبيض، راجع:

Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112; Müller., Op-cit. 121ff

(١٥) حول التعديلات المعمارية فى كنائس الأديرة الباخومية، راجع:

Müller, W., Op-cit., (1963),pp. 133-134,I.3; M.V. De Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana), (1938). I, (1940) 291-302ff.

(١٦) حول كنيسة دير الأنبا أرميا فى سقارة، راجع:

J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11,(11, (1908), Vol. 111, (1909), and Vol., VI. Cairo, (1912).; D.C.A.L.Tomb., 3,539-549; H. Severin & Grossmann, P. Reinigungsarbeiten im Jeremiaskloster bei Saqqara, MDAIK, 38 (1982),pp.100-124.; Grossmann, P., Mittelalterliche (1982),. 28-30.

(١٧) J. Quibell, the Monastery of Apa Jeremias, Excavations at Saqqara, Vol., 11 (1908)64 ff

(١٨) Deichmann, F., Zum Altägyptischen in der Koptischen Baukunts, M.D.A.I.K., 8, (1938),30-35ff; D. Bailey, Ashmunein (1903), British Museum Occ.Papers, 53, (1984); Grossmann, Op-cit.,(1982), 8-10.; Müller, W., Koptisch Architektur, in Koptisch Kunst, Christentum am Nil, Villa Hügel (1963) 131-132

(١٩) Grossmann, Op-cit.,(1982), 112-113.

(٢٠) حول تلك الأمثلة التى يرجع أقدمها إلى نهاية القرن الخامس الميلادي، راجع:
J.B. Ward-Perkins, Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468; R. Krautheimer, Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;

(٢١) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45; Grossmann, Op-cit.,(1982),.8-10.; M. V., de Villard, La Basilica Christiana in Egitto, in (Atti del. IV, Congrisso Inter. Di Archeologia Cristiana, (1938).I, (1940), 299 ff.

(٢٢) حــول كنيسة أبو مينا وبصفة خاصة كنسية القبر والمؤرخة بالنصف الثاني من القــرن السادس الميلادي، راجع مقال لجروسمان حاول فيه الوصول إلى نتيجة توحي بأنه ليس هناك صلة من ناحية التطور المعماري للكنائس ذات الحنايا الثلاث والأخري ذات الأربــع حنايات، ووصل دون ربط بحالة التطور إلى نتيجة أقترحها بأن الكنائس ذات الأربع حنايات ليس اختراعا مصريا بل أنها وفدت على مصر من آسيا الصغري وسوريا، راجع:
P. Grossmann , 1980, MDAIK38, (1982), 112ff. ; Ward Perkins, J, B., The Shrine of St., Menas in the Maryut, Papers of the British School at Rome , 17, (1949), 26ff.

(٢٣) يلاحــظ أن التكويــن ذو الأربــع حنايات فى مصر فقط كان قائما على حدود مساحية مربعة الشكل أو مستطيلة بعض الشيء حسب ظروف الأرضية كما فى كنيسة القــبر فــى ابو مينا، بينما الأمثلة فى آسيا الصغرى وسوريا كانت الكنسية مقامة على أرضية دائرية تماما، وهو ما لم نجده حتى الآن فى مصر.
P.Grossmann & M.Abd el-Samie. The Eastern Basilica of Pelusium, The fifth International Association of Coptic Studies

(IACS) Washington D.C., 1992. Second; Ch, 4 (UP); P. Grossmann , Op-cit., MDAIK, 38, (1982), 111-114

(٢٤) راجع هوامش (٢٢) و(٢٣)

(٢٥) M.De Villard, Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 40-45

(٢٦) هناك أمثلة لا تزال تحتفظ بأصولها المعمارية وتحقق مفهوم التكيف البيئي والمستوي الاقتصادي والمناخ السياسي بعد الفتح العربي للطراز المعماري، ولعل من أهم تلك النماذج بازيليكا دير سانت كاترين التى بنيت برؤية معمارية بعيدة عن المحلية المصرية، وكذلك بازيليكا كنيسة فرس فى النوبة والتى تمثل نموذجا للعمارة المحلية على تخطيط متعارف عليه سالفا، ولكنه لم يمنع التصورات المحلية فى أن تفرض نفسها فى إخراج التصور النهائي لمكان العبادة الدائم، عن تلك الأمثلة، راجع عن بازيليكا سانت كاترين:

Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.

حول بازيليكا فرس النبى فى النوبة (مدينة / قرية فرس).

Michalowski, K., Polish Excavation at Faras, 1961. KUSH.X.(1963) S.233-256; Second Season. (1961-1962) KUSH.XI,(1963).233-256; Third Season. (1962- 1963) KUSH. XII, (1964),.195-207; Michalowski, K., Faras, Warszawa, (1974), Galleria Sztuki de Muzem Narodowe Warszawie,.5-15; Voenhof, K. R., De Kathedraal Van Faras, Phoenix XIII, 2, (1967),.78-85.

(٢٧)Rufinus, Hist. Monch., 5.

(٢٨)Palladius, Hist. Laus., 7.32.

(٢٩) حول الرهبنة كعقيدة نبتت فى مصر وعلاقتها بالتطور المحلي للعقيدة المسيحية فيها، راجع:

محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية حتى الفتح العربي ، ٢١٩ وما بعدها

(٣٠) حول المقابر المصرية القديمة الوثنية التى اتخذت كمساكن لممارسة الحيارة اليومية والطقوس الدينية، راجع: محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية، ٢٣٥-٢٤٢، أيضا، محمد عبد الفتاح، حول البدايات الأولي لانتشار الجماعات

(٥١) يمكن متابعة هذا التصميم الهندسي في بناء السقوف البرميلية المقببة فى بعض المباني الشعبية في تونا الجبل في حفائر هرموبوليس عام (١٩٤٠) وكذلك في مباني قلايات أديرة سوهاج.

S.Gabra, Rapport sur les fouilles d' Hermoplis oust (Touna el-Gebel), (1941), Pl, XXXIX; U. M. De Villard, Les Couvents pres de Sohag, vol. I, Milan, (1925), pl.46

(٥٢) H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),135-139, fig. 175

(٥٣) بمفهـوم التوازن بين الأحتياجات العقائدية والبشرية والتكنيك التلقائي لهندسة بناء القلايـات أو الصـوامع الرهبانـية يعد من أهم عناصر العمارة المصرية فى العصر المسيحي المبكر، حول هذا التكيف والتوازن راجع:

S. Favre, L'architecture des ermitages, in Dossiers Histoire et Archeologie, 133. (1988)29 ff;

(٥٤)H.Henin & M. Wuttmann, , (2000),40-41

(٥٥) H.Henin & M. Wuttmann, 2000), 243; P. Ballet, M. Picon,(1987),17-48; F. Deichmann, M.D.A.I.K., 8, (1938).30-35ff.; P.,Grossmann, , (1990)3-16.;

الفصل الثالث

التصويــر الجدارى

فـــــــى الفن القبطى

تقديم

مـــنذ ظهور التصوير الجدارى كأحد فنون التصوير فى بدايته الأولى، لم يكن فناً منفصلاً أو قائماً بذاته، ولكنه ارتبط تماماً بالعمارة كأحد عناصرها الفنية، وصار جزءاً لا يتجزأ من التصميم المعمارى منذ أقدم العصور.

ويمكن أن نتتبع المحاولات التصويرية الأولى لهذا النوع من الفنون التى كانت تتم باستخدام ألوان معدنية وبشكل مباشر على الجدران، أو بعد مزجها بوسيط لونى لضمان ثـباتها علـــى الحـــائط، ثم تأخذ بعد ذلك صفة الطقوس الدينية البدائية التى تعتمد على السـحر، وتعطـــى وظـيفة أولـية أو بدائية لمفهوم الصور الجدارية، ثم تدخل عملية التصـــوير الجـــدارى مرحلة جديدة أكثر تطوراً مع منتصف الألف الرابع ق.م، حيث عـرف المصـــريون التقنـية الصناعية لهذا الفن، واستخدموه (مارسوه) على الحوائط المبنية بالطوب اللبن والمغطاة بالملاط الطينى، ونصل بهذا إلى أقدم وأول تكنيك عرفه فن التصوير الجدارى.

بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة ــ حتى فى أبسط صوره كطـــلاء الجـــدران أو كســـوة القـــباب أو الأفاريز ــ يؤدى إلى طبيعة خاصة للشكل المعمـــارى، تعكـس مفاهـيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها.

تطورت استخدامات التصوير الجدارى بعد ذلك واختلفت باختلاف الزمان والمكان والمســتوى الاقتصـــادى والاجـتماعى للجماعات البشرية، فمن مجرد تغطية بسيطة

للجـدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلى تقليد العناصر الزخرفية الخاصة بالنحت أو العمارة بوسائل تصويرية، ثم تقليد الخامات الحقيقية مثل الفسيفساء والرخام والأخشاب وغيرها.

وللتصـوير فـى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، فإنه يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

هكـذا إذن كـان الرباط الوثيق بين فن التصوير وفن العمارة منذ عصر الكهوف وحتى عصر النهضة، وهكذا صار من غير الممكن الفصل بين التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار الأمر مسألة تركيبات متكاملة تتوارثها الحضارات عبر التاريخ.

ومثلما كانت العمارة بأشكالها وطرزها المختلفة خاضعة عبر كل العصور لتأثير الفكـر الدينى، فإن التصوير الجدارى بدوره قد تأثر بالعقائد تأثراً بالغاً، ولعل أبلغ دليل علـى ذلـك أن الصور الجدارية فى مصر القديمة كانت تمثل أحد أهم العناصر الدينية والعقائديـة، ووصـلت فـى بعض الأحيان إلى التصوير المثالى للمفهوم الدينى المراد التعبير عنه، ومن هنا تأتى أهمية الصور الجدارية كمعيار فنى ودينى تنتقل عن طريق مميزات الحضارة الإنسانية سواء فى صورتها المثالية أو صورتها الواقعية.

هذا وتعتمد دراسة التصوير الجدارى على عاملين أساسين، أولهما دراسة التكنيك الصناعى للصور الجدارية والذى يتضمن نوعية الجدران والمواد المستخدمة فى تكوين الصورة الجدارية، بالإضافة إلى مواد الألوان وطبيعتها وعملية التلوين وإخراج العملية التصـويرية، أمـا العامل الثانى فهو اختيار الموضوع وأسلوب تنفيذه، وسوف نتناول هذيـن العامليـن بصـورة أساسية لتحديد أهمية الصورة الجدارية فى الحضارة الفنية المصرية عبر العصور.

أولاً: المواد وصناعة الفريسك فى مصر

أ-الفريسك. تعريفه وأنواعه

يطلق اسم Fresco أو Fresque على نوع من التلوين أو التصوير المائى الذى ينفذ على الملاط "المونة" حديث العهد، وهذا اللفظ مشتق من اللفظ الايطالى A Fresco الـذى يعـد اختصاراً لكلمة Pittura al Fresco أى التصوير على ملاط حديث العهد (شكل ٧١).

وقد عرف تاريخ التصوير الجدارى العديد من أنواع الصور الجدارية والتى كانت تختلف باختلاف المواد المصنوعة وطرق استخدامها، ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

أولاً: الفريسك الرطب: Fresco أو التصوير على الملاط الرطب ويعرف (بالفريسك الطازج) (أو الفريسك الحقيقى) الذى يتفاعل مباشرة مع الجدار ويكون متداخلاً عضوياً مع طبقات الأرضية الجصية له.

ثانـياً: الفريسك الجاف Sicco Fresco وهو عكس النوع الأول، حيث تكون الأرضية والصور الملونة طبقة مستقلة لونية عن طبقات الأرضية الحائطية، وذلك بفعل المثبتات أو الوسائط اللونية مثل الغراء والصمغ وزلال البيض والشمع وغيرها.

والفريسك الحقيقى أو الرطب، هو طريقة التصوير المباشر على الملاط الرطب، حيـث تسـتخدم معـه الألوان المذابة فى الماء، ولأن الملاط يتكون أساساً من الجير "القلوى" والرمل أو بودرة الرخام فإن بعض التغيرات الكيميائية تحدث فى تركيبه أثناء جفافـه فـيجعل منه مادة رابطة Binder تتسلل الألوان خلالها أثناء التصوير، وبذلك تصـبح الألـوان جزءاً من الملاط وبالتالى جزءاً من الجدران مما يحقق لها فترة بقاء أطول.

يعد التصوير بالفريسك الرطب من أكثر الأنواع صعوبة فى عملية التصوير من حيـث القيود التى يفرضها أسلوبه المميز على المصور، فالمجموعة اللونية المتاحة له قلـيلة جـداً كذلـك المدى الزمنى المتاح لكى ينجز عمله قبل أن يجف الملاط الرطب

قصير جداً، فضلاً عن الصعوبات التى سوف نستعرضها فى شرح الخطوات الأساسية لتنفيذ لوحة الفريسك الرطب.

أمـــا الفريســـك الجاف، فإنه يعد من أكثر الأشكال التصويرية استخداماً فى الفن المصرى القديم، فهو غير مرتبط ارتباطاً كاملاً بالجدار مثل الفريسك الرطب، بل يمكن القول أن طبقات الجبس المتعاقبة تجعل هناك عازلاً بين مكونات الجدار ومواد الألوان والأرضـــيات المصـــورة عليها. ويعتمد الفريسك الجاف هنا على نوع الوسيط اللونى، وهو أسلوب مزج الألوان بواسطة مواد تكسبها ثباتاً وصلابة على الحائط الجاف وذلك لأن اللـــون هـــنا لا يتفاعل مع الحائط مثل الفريسك الرطب بل يكون طبقة مستقلة عن أرضية اللوحة. لذلك يحتاج إلى وسائل مختلفة لتثبيت هذه الألوان، وتعتبر هذه الوسائل وسائط بين الجدار وبين الألوان، حيث سميت هذه الوسائط بأسماء مختلفة من حيث نوع المادة المستخدمة.

أ- الديســـتمبرا Distempera حيـــث يستخدم زلال البيض وشمع العسل لتثبيت هذه الألوان.

ب- التمبرا Tempera يستخدم الغراء أو الصمغ أو الجيلاتينة أو صفار البيض.

جـــــ- الكازين Casein يستخدم مسحوق من اللبن المتخثر المنزوع الدسم مع الصمغ وقد استخدم فى العصور الوسطى.

د- الشـــمع "الانكوســـتيك" Encaustic والوســـيط اللونى شمع العسل وزيت الكتان أو الدمار "الورنيش".

مـــن هـــنا نجد أن الفريسك الجاف يعتمد فيه الفنان على الوسيط اللونى أكثر من نوعية الأرضية المصور عليها، فأى من أنواع التصوير السابقة تعتمد فى المقام الأول مـــن حيـــث التنفيذ على وجود مادة لونية Pigment ومادة رابطة Binder تمكن من تثبيت المواد الملونة على السطح المصور.

ب- الحوائط وطبقة الأرضية

١- الحوائط

بمـــا أن الفريســـك هو عبارة عن تصوير على الملاط الرطب فمن المسلم به أن عملـــية تنفيذه يجب أن تتم على مسطحات صلبة ذات أحجام كبيرة الحجم إما من حجر صـــلب أو مـــن طوب محروق أو من الرخام أو من بعض أنواع الصخور "في المقابر المحفـورة في الصخر" لذا كان من الضرورى فى معرفة أنواع المواد المصنوعة منها الحوائـــط قديمـــاً نظراً لاختلاف سبل تنفيذ الفريسك باختلاف نوع الحائط المستخدم فى البناء.

ومهمـــا كـــان نـــوع المادة المصنوع منها الحائط فهى فى النهاية صالحة لتحمل البـــياض ولكـــن بنســـب ومقادير وأسلوب خاص لكل نوع، ففى البداية يجب أن تكون الحوائـــط جافة تماماً وتخلو من الرطوبة والأملاح الجيرية، فإذا تأكد ذلك يمكن تحديد الأسلوب الأمثل لوضع طبقات البياض على الحائط.

مـــن أهـــم المواد المستخدمة فى بناء الحوائط كانت الأحجار الجيرية والأحجار الرملـــية وخاصة فى مصر القديمة. فى المبانى الرومانية القديمة والواقعة حول بركان فيزوف كان لتأثير الطبيعة الصخرية للأرض فى تلك المنطقة آثار واضحة فى التكوين الجـــيولوجى للمـــواد المســـتخدمة فى البناء، فالأحجار الجيرية فى تلك المناطق متأثرة بـــبعض الصـــخور البركانـــية المتداخلة فى مزجها مثل صخور التف Tuf وهو حجر مســـامى ينشأ من تراكم الصخور البركانية، كذلك البزولان "البرسولان" Pouzzolane وهو نوع من الصخور البركانية (صخر سيلكونى بركانى فى الأصل "رملى").

ولقد كان على الفنان الرومانى منذ القدم استخدام تلك الصخور فى بناء مبانيه أو اســـتخدامها كمونـــة بيـــن الأحجـــار كذلك كنوع من المقويات فى أعمال الدهان، كما امتزجـــت ضـــمن مـــواد المـــلاط المخصـــص لعمل لوحات الفريسك فى مدن بومبى Pompeii، هـــير كيولانـــيوم Herculaneum وبوســـكريال Boscreale ونـــابولى Naples.

أمـــا نوع الحوائط الأكثر انتشاراً ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الدول التى تنتشـــر فـــيها الأنهـــار والتربة الطينية، فهو ذلك المصنوع من الطين أو الطوب اللبن المجفف فى الشمس أو الطوب المحروق.

ففـــى مصر القديمة منذ عهد ما قبل الأسرات استخدم الطين المجفف فى الشمس والممـــزوج بـــالقش وهـــو طمـــى نيلى عادى – فى بناء مبانيهم وكسوة جدرانهم بها، والطمـــى النـــيلى يـــتكون من صلصال ورمل ويمتزج بهما الماء الكافى لتكوين القوام المناسب للاستعمال ومادة عضوية هى الدبال وتسمى Humus ورمل كوارتز وماء.

وتتوقف نوعية الطين على مقادير تلك المواد، ويصنع الطوب النئ "اللبن" " dried brick –" مـــن مزج الطين بالتبن والقش لتقويته، ثم يجفف فى الشمس وتستخدم المونة الطينـــية فى وصله عند البناء، أما الطوب المحروق Burnt – brick فهو نفس قوالب الطـــوب المجففـــة فى الشمس بدون قش، وتدخل فى أحد الأفران فتتأكسد ويصبح لون القالـــب أحمر أو بنى لوجود ذرات الحديد به والتى تتأكسد بفعل وجود أكسيد الحديد ذو اللـــون الأحمـــر فـــيكون أكثر صلابة. كان أول استخدام للطوب المحروق فى أواخر العصر الهللينستى ولم يستعمل على نطاق واسع إلا منذ العصر الرومانى.

تلـــك هى الحوائط وأنواعها التى استخدمت كأساس لإقامة الصور الجدارية على مسطحاتها، لذلك كان من الضرورى معرفة مكوناتها الكيميائية وأنواعها حتى يتسنى لنا تحديد نوعية الملاط وعدد طبقات كل نوع كأرضية للصورة الجدارية.

٢- الملاط

المـــلاط هو استخدام أحد المواد البيئية العضوية "المستخدمة فى البناء المعمارى" مـــثل الجير أو الجبس أو الرمل أو الطين أو بودرة الرخام أو تراب الصخور البركانية وغيرها من مواد – فى تصنيع مادة سهلة الاستخدام كدهان أو معجون لتسوية الجدران حتى تكون على استعداد لتقبل الألوان.

إن دور المـــلاط فـــى تصوير الفريسك بالغ الأهمية، فمكوناته وطريقة تحضيره وتكسية الجدران به تحدد قيمة العمل النهائى ومدى ثباته واستمراره.

قديماً وقبل العصر البطلمى فى مصر لم يستخدم الفنانون المصريون سوى نوعين مـــن المـــلاط ذاع صيتهما وهما ملاط الطين وملاط الجبس، حيث لم نعثر على ملاط

الجـير ـ الـذى يستخدم فى صناعة الفريسك الرطب ـ على جدران المبانى القديمة. ويعلـل بعض العلماء ذلك بأن مصر لم تعرف ملاط الجير إلا بعد دخول البطالمة عام ٣٣٢ ق.م، وذلـك لأن عملـية إحراق الجير حتى يهيئه كملاط كانت تحتاج وقود يولد طاقة حرارية كبيرة أكثر بكثير مما يحتاجه إحراق الجبس.

ومـن هنا كانت ندرة الوقود وتوافر الجبس النقى فى مصر من أهم الأسباب فى عـدم استخدام الجير كملاط مما أدى إلى عدم استخدام الفريسك الرطب وفضلوا عليه التصـوير علـى مـلاط الطيـن أو ملاط الجبس بطريقتى التمبرا أو الديستمبرا على الأرضية الجافة.

عندما جاء البطالمة إلى مصر اهتموا باستخدام الفريسك الرطب الذى اعتادوا على اسـتخدامه فى بلادهم ولديهم الخبرة فى عملية إحراق الجير وفى تنفيذ الرسومات عليه وهـو رطب، كما أنهم أول من استخدموا الفريسك الرطب أيضاً ليس على ملاط الجير فحسـب ولكـن على ملاط الطين بعد تغطيته بطبقة رقيقة من الجير أو الجبس السائل "قشـرة" تسمى شيد أو بياض ويرسم عليه قبل أن يجف اللبن الذى يجعل قشرة البياض رطبة لفترة مناسبة حتى ينتهى الفنان من رسمه. هذه الطريقة بالرغم من انتشارها منذ العصـر الـبطلمى إلا أن بعض العلماء يرجعون أصولها إلى عهد الدولة الحديثة فى مصـر. ثـم أصـبحت بعد ذلك هى الطريقة الأساسية للكثير من اللوحات التصويرية القبطية وخاصة فى الأديرة والكنائس المقامة على وادى النيل.

مـن هـنا نجد أن هناك نوعين من الفريسك الرطب، (الأول) يسمو إلى المثالية الصناعية والتكنيك عالى المستوى وله أصوله اليونانية إلا أن انتشاره عند الرومان بدأ من القرن الثانى ق.م وحتى القرن الثالث الميلادى.

أمـا (الثانى) فهو الفريسك الذى يمكن أن نطلق عليه اسم "الفريسك الريفى" وذلك لارتباطه بالريف المصرى والمناطق النائية وله سمات شعبية لسهولة تنفيذه وتكلفته.

هـذا النوع الأخير يعد من أقدم أنواع الفريسك بالرغم من أن استخداماته الأولى كانـت منذ العصور الحجرية كفريسك جاف ومنذ العصر الحديث كفريسك رطب، وقد عـادت مرة أخرى طريقة الفريسك الرطب بعد فترة العصرين البطلمى والرومانى مع بدايـة القـرن الثالث واستمرت تقريباً حتى منتصف القرن السابع الميلادى. فى مصر

ويرجع ذلك لسهولة عمل فريسك ملاط الطين، فقد انتشرت فى روما خلال نفس الفترة تقريباً فى العصر المسيحى المبكر، حيث تدلنا المقابر المسيحية الرومانية المبكرة فى روما على صور جدارية مكونة من طبقة طينية ممزوجة بالجير والرمل ويطلق على هذا المزيج اسم الكوب Cob عليه طبقة "قشرة" بياض من الجير ومصور عليها مناظر دينية مسيحية.

لذا سوف ينصب اهتمامنا على هذين النوعين وسبل تنفيذهما على الحوائط لإتمام عملية التصوير الجدارى.

٣- طبقة الأرضية الجصية

أجمع معظم علماء التصوير الجدارى على أن هناك عنصرين لتحديد طبيعة الفريسك الرطب قديماً......أولاً: طبقة الأرضية "الجص" "البلاستر" ويطلق عليه Opus Albarium Tectores. ثانياً: الألوان التى ترسم على السطح الطازج ويطلق عليها Pictor - Ζωγραφοσ.

بالنسبة لطبقة الملاط أو البلاستر الجصى فهى تتطلب معاجلة خاصة وحقيقية فى تنفيذ الطريقة المثالية منها، وقد قدم لنا كل من بلينيوس Plinius وفتروفيوس Vitruvius تلك الطريقة المثالية لعمل وتنفيذ الفريسك قديماً.

فقد أشار بلينيوس إلى أن جدران المبانى المزينة تأخذ ثلاث طبقات، الأولى من الجص ومسحوق صخور البرسولان، والثانية من الجص وبودرة الرخام، والثالثة من الجص ومزيج سائل من الجص وبودرة الرخام. ومادة الجص عند بلينيوس مكونة من الجير والقليل من الجبس.

أما فتروفيوس فقد كان مهندساً معمارياً فى الأصل لذا لابد أن تكون معلوماته شبه مؤكدة، إلا أنها أثارت العديد من التساؤلات حول صعوبة تنفيذها وعدم وجود دليل أثرى واضح يؤكد هذه الطريقة. فيذكر فتروفيوس أن عدد الطبقات اللازمة لصناعة البلاستر تتكون من ست طبقات، ثلاث منها من الجص والبرسولان والرمل توضع الطبقات فوق بعضها قبل أن تجف التى قبلها تماماً ويطلق عليها اسم الاندماج الرملى. حيث تتكون من الجبس وتراب الأحجار الرسوبية أو البركانية والرمل وهى مانعة لوصول الرطوبة وتكوين الأملاح التى تفسد طبقة الستكو ثم هناك ثلاث طبقات أخرى

مــن الجــص الممـــزوج مسبقاً لفترة طويلة ببودرة الرخام والقليل من الجبس والجير ويطلق عليه اسم الأسمنت الرخامى Opus murarium ثم يصور على الطبقة الأخيرة وهى لا تزال رطبة.

وقد اعترض بعض العلماء على ما جاء لدى فتروفيوس فى مبالغته لعدد الطبقات فــوق الحـــائط، وبصـــفة خاصة الطبقات الثلاث الأولى، والتى لابد أن تكون متماسكة تمامـــاً، ويجـــب الانتظار حتى تجف وليس قبل جفافها كما ذكر فتروفيوس. ونقدم هنا رؤيـــة حـــول أسلوب تنفيذ لوحات بومبى وما ورد عند العلماء فى تحديد عدد طبقات الملاط ومقارنتها بما جاء عند فتروفيوس وبلينيوس.

أشار ماو Mau إلى أن الصور الجدارية لمدينة بومبى تتكون من سبع طبقات أى أنه أضاف طبقة اللون للأرضية، ووفقاً لما أشار إليه فتروفيوس ثلاثة طبقات من الجير والرمل وتراب التف أو البرسولان، وثلاث طبقات من الأسمنت الرخامى فى حين أشار R. Etienne أن صـــور بومـــبى الجداريـــة على سبيل المثال تتكون عموماً من طبقة ســمكها تــتراوح ما بين ٣: ٥ سم من خليط الجير والرمل يصعب تحديد ما إن كانت طــبقة واحـــدة أو ثلاث طبقات، ويضاف إليها طبقة رفيعة جداً من الرمل الناعم، أما الطــبقة الأخـــيرة الأرضـــية المصور عليها فهى من الجير ونسبة قليلة جداً من بودرة الــرخام يــتراوح سمكها ما بين ٠,١ – ٠,٥ سم وهى الطبقة التى يكون عليها المنظر المـــراد تصويره. ومن هنا يرى Etienne أن الحوائط تتكون ثلاث طبقات مؤيداً رأى بلينيوس السابق.

إلا أن أوجوستى S. Augusti يؤكد أنه يجب أن نقسم ملاط الأرضية إلى طبقتين فقــط وخاصـــة أن هناك تفاعلات واندماجات كيمائية تحدث فى الثلاث طبقات الأولى، تجعــل منها طبقة واحدة يصعب تحديد عددها، ففى فيلا فارنسينا – The Farnesina Villa كانـــت الطبقات الثلاث الأولى مكونة من مزيج من الجير والرمل والبرسولان. وفى منزل ليفيا Livia مكونة من مزيج من الجير والرمل وتراب البرسولان، والثانية مـــن الجير والرمل وبودرة الرخام، ويضاف عليها طبقة الأرضية المصور عليها وهو بذلك يؤيد آراء بلينيوس.

اتجــه مــورا Mora لتأيــيد فتروفــيوس فــى عدد الطبقات، فهو يشير إلى أن فتروفــيوس قــد نصح بهذا التكنيك لأكثر من غرض، أهمها إيجاد جزء صلب يحمى الرســومات مــن الــرطوبة وتكوين الأملاح وتشقق الجدران مكون من ثلاث طبقات تحتوى على تراب الصخور البركانية "التف أو البرسولان" الكافى لمنع تسرب الرطوبة وتكوين الأملاح، ثم هناك جزء ثانى خارجى مكون من ثلاث طبقات أخرى وهى التى تحمــى طــبقة الألوان وتمتص أكبر قدر ممكن من اللون حتى تعطى له استمرارية مع مــرور الزمن وحتى لا تتأثر بالعوامل الجوية. وتلك النظرية ربما لم يدركها بلينيوس عندما وصف مشاهدته على أنها ثلاث طبقات نظراً لاندماج طبقات فتروفيوس بعد فترة جفافها.

لكــن هــل استمرت استخدام طريقة فتروفيوس فى صناعة الفريسك؟ اتفق لينج Ling والــيج Alleg، فى أن معظم الحوائط المصور عليها الفريسك والتى ترجع إلى الفــترة مــنذ نهايــة القرن الثانى ق.م وحتى منتصف القرن الثانى الميلادى فى روما وبومــبى وغيرها من المدن الإيطالية، كانت تحتوى على ثلاث طبقات فى الشكل العام يصعب تحديد عددها الأصلى نظراً للتفاعلات التى تحدث عبر الزمن لتلك الطبقات، لذا يصعب تأكيد ما ذكره فتروفيوس لعدم وجود دليل مادى لهذه الطبقات الست. كذلك اتفق ليــنج والــيج علــى صحة عرض فتروفيوس لمكونات الطبقات، وهى بالفعل تتفق مع بعض المكونات التى اكتشفت فى العديد من الصور الجدارية فى المدن الرومانية.

مــن خــلال استعراضنا لوصف فتروفيوس نجده قد حاول تفادى عامل الرطوبة النسبية فى المدن الإيطالية، فقد جاءت نظرية الطبقات الست المتتالية حتى يتفادى تأثير الــرطوبة علــى اللوحــات الملونة، فتعدد الطبقات يترك الفرصة لتراب الصخور فى امتصــاص وعــزل كمية الرطوبة المخزون فى الجدران، وقبل جفافها مباشرة تضاف الطــبقة التالــية فتقلل من ترشيح الرطوبة وكذلك الأملاح الجيرية المتكونة على سطح الجدران.

كمــا تحــدث فتروفــيوس عــن عمل الفريسك داخل البانوهات المحددة بالبوص الــيونانى Harundinis Graecae، وقــد وجد أن هذا النوع من البوص يمنع تسرب الرطوبة داخل الإطار المحدد والذى غالباً ما كان يصور بداخله منظر تصويرى. ولكن

من أهم الأسباب التى تؤيد نظرية فتروفيوس وتشير إلى حد ما باستخدام طريقته خلال القــرن الثانى الميلادى، ما عثر عليه دونرفان ريختر ووالبرت D. Van Richter ; Wilpert فـــى حفائر قصر الأباطرة المكتشفة على تل البلاتين فى روما، حيث عثروا على مسامير معدنية غالباً من الحديد كانت توضع لتثبيت تلك الطبقات من الستكو على الحوائط والتى ربما كانت تسقط بسبب الأحمال الزائدة على سطح الصخر. ولكن كيف يثبت طبقة من الملاط بواسطة مسامير من المعدن، يرى والبرت بعد دراسة مستفيضة لنوعية المسامير وما عثر عليه من أدوات فى معظم المقابر المسيحية تخص فنانى تلك المقابــر، أن هـــذه المسامير تسند ألواح خشبية هى التى كانت تقوم بمنع سقوط الطبقة الجصـــية حـــتى تجــف تماماً أو تكاد. إلا أنه أكد أن تلك الطريقة يسهل تنفيذها على الســطوح الحجــرية الـــتى يمكــن تثبيت تلك المسامير أو الخوابير "خابور حديد" فى جدرانهـــا، أمـــا السطوح الصخرية فى بومبى والمدن المجاورة لبركان فيزوف، فيرى والبرت أنه من الصعب استخدام هذه الطريقة نظراً لطبيعة الصخور الرسوبية الضعيفة الهشة والتى بُنيت بها معظم جدران مبانى تلك المنطقة.

ومن ثم أشار أيضاً إلى أن فنانى القرن الثانى الميلادى تفادياً لصعوبة تنفيذ طريقة فتروفـــيوس ابـــتكروا تكنيكاً جديداً من مادة الـــ Cob (وهى الطبقة الطينية الممزوجة بالجير والرمل) الخفيفة فوق سطح الصخر مباشرة، ثم يضاف إليها ثلاث طبقات رفيعة مـــن مـــزيج الجير وبودرة الرخام فى صورة سائلة، وهذه الطريقة شاع استخدامها فى المقابر الرومانية المسيحية المبكرة.

عمومـــاً، فـــإن الآراء تتضارب حول تحديد عدد الطبقات المستخدمة فى الصور الجداريـــة، وخاصة الاختلافات فى تحديد هوية تلك الطبقات فى الفريسك الرومانى فى بومـــبى والمـــدن المجاورة لها، ولكن فى النهاية يمكن أن نؤكد من خلال ما سبق أن فتروفـــيوس قد نصح بالطبقات الست وأنها أخذت فى التدهور لصعوبة تنفيذها إلى أن وصلت إلى طبقتين أيضاً فى مبانى بومبى، ففى منزل سالوست Sallust والذى عاصر فـــترة الطـــراز الأول والثانى لطرز بومبى خلال الفترة من منتصف القرن الأول ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادى، استخدمت طبقتان يتراوح سمكهما معاً ما بين ٢: ٣ ســـم من حدود الجدار وحتى سطح الصورة. ومع ظهور المقابر السردابية المسيحية

فـى رومـا أخـذ هذا السمك فى التدهور منذ بداية القرن الثانى الميلادى حيث نلاحظ وجود طبقتين ذات سمك يتراوح ما بين ١: ١,٥ سم فى المسطحات الكبيرة، واستمرت هـذه الطـريقة حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، وعلى سبيل المثال معظم الصور الرئيسـية فى المقابر Pretextet, sts Pierre et Marcellin، استخدم الفنان طبقتين مـن الجص، وفى مخبأ القديس جنيفير Janvier استخدم الفنان طبقتين ثم أضاف إليها طبقة أخرى كأرضية لونية.

وقد وجد أن الطبقة الأولى كانت لا توضع مباشرة على الصخر (نظراً لأن معظم المقابر الرومانية والمخبأ المكتشف فى روما محفورة فى الصخر فى العصر المسيحى المـبكر) بـل كـان يزود الصخر من نوع Tuf بطبقة من الأسمنت الرخامى opus murarium حتى تكون الجدران قابلة وقادرة على تحمل سمك وثقل الطبقتين.

من هنا وقبل منتصف القرن الثالث الميلادى لم يعرف الرومان استخدام الفريسك ذى الطـبقة الواحدة، وهذا دليل واضح لتأريخ الفريسك ولتحديد عمر الرسومات التى عثر عليها فى المقابر المسيحية الرومانية، ذلك لأنه بعد القرن الثالث الميلادى استخدم الفنان طبقة واحدة لفترة طويلة حتى منتصف القرن السادس الميلادى تقريباً، هذه الطبقة كانت تتغير مكوناتها من فترة إلى أخرى، فمع بداية القرن الرابع الميلادى كانت مكونة مـن مـزيج Cob الطينى وعليه قشرة جيرية واحدة أو اثنان، وخلال القرن الخامس والسـادس المـيلادى فـى بعض الصور الهامة فى المقابر الرئيسية وبعض الكنائس استخدمت مونة مكونة من جص مع بودرة الرخام أو تراب البرسولان ثم يدهن سطحها بالجـير الأبيض ويلون مباشرة قبل أن تجف، ولدينا نماذج عديدة أشهرها ما عثر عليه فى مقابر Via Latina Domitille, Priscilla, Callixtus.

وفى مصر فضل الفنان استخدام تلك الطبقة الواحدة فى صناعة الفريسك الرطب الأسهل استعمالاً والأوفر تكاليفاً والمسمى بالفريسك الريفى، وذلك فى العصر المسيحى. قـبل ذلك عثر على بعض اللوحات القليلة جداً والمصورة فى بعض مقابر الإسكندرية مـثل مصـطفى كـامل والورديان وكوم الشقافة، وأيضاً فى مقابر تونا الجبل ومقابر المزوقة بالواحات الداخلة وأيضاً الصور المكتشفة فى معبد كرانيس بالفيوم، كلها ترجع

إلـــى العصـــر الرومانى اختلفت فيها سمك الطبقة والذى كان يتراوح ما بين ١: ٢ سم ومكوناتها عبارة عن رمل ناعم وجير وقليل من الجبس.

أما الفريسك الريفى الذى استخدم كطبقة واحدة للطين الممزوج عادة بالتبن فتعمل عجيـــنة "دهاكـــة"، ثم تفرد بواسطة (المسطرين) على السطح الجدارى الذى غالباً كان مصـــنوعاً من قوالب الأجر والأحجار الجيرية أو الرملية، ثم توضع عليها طبقة خفيفة مـــن الجير الأبيض وعليها طبقة أخرى من الجير الممزوج بقليل من الجبس أو الرمل الـــناعم حـــتى يكون سمكها ما بين ٠,٣–٠,٥سم تقريباً، ثم تبدأ عملية التصوير قبل أن يجف الطين.

نجد أن تلك الطريقة قد شاع استخدامها فى مصر منذ نهاية القرن الثانى الميلادى تقريـــباً وحـــتى منتصف القرن السابع الميلادى كأحد الأساليب الفنية للتصوير القبطى، ومـــن أمثلة ذلك معظم التطبيقات التى تناولناها فى الدراسة وأخص منها صور باويط وديـــر أرمـــيا بسقارة، ومقابر البجوات وكاليا والنوبة، هذا وهناك طريقة أخرى كانت تســـتخدم علـــى الواجهات الحجرية بأن يوضع على الحائط طبقة مكونة من مزيج من الجير أو الجبس مع الرمل بنسب متفاوتة وإن غلب عليها الرمل، بحيث لا يزيد سمكها عن ٠,٥ سم يليها طبقة من الجير والرمل الناعم لا يزيد سمكها عن ٠,٠٢ سم ثم تدهن الواجهة بالجير الأبيض قبل أن تجف الطبقة السابقة تماماً ويصور عليها وهى لا تزال رطـــبة إلى حد ما. ولدينا أمثلة من سقارة وكوم أبوجرجا، ومن أديرة أبو مقار بوادى النطرون والانبا أنطونيوس بالبحر الأحمر وكنيسة فرس بالنوبة وأديرة اسنا وسوهاج.

ويذكر فان مورسيل Van Moorsel أن هذه الطريقة كانت شائعة على الواجهات المســـطحة كبيرة الحجم والمعرضة للأجواء الخارجية، وإن كان استخدامها فى تصوير الحنايا لم يكن منتشرة لصعوبة وضع الطبقتين على السطوح المنحنية.

عمومـــاً فـــإن الفريســـك فـــى مصر قد استخدم لصناعته ثلاث طرق على مدار العصور وحتى الفن القبطى.

أ- طـــبقة سميكة من المونة إما من الجبس أو الجير أو طمى النيل مع إضافة الرمل أو التبن للتقوية.

ب- طـــبقة رقــيقة ملســـاء للرسم من الجبس وعليها طبقة رقيقة من الجبس الممزوج بالغراء (الشيد).

جـــ- فى العصر القبطى استخدم الفنان الطريقة الأولى والثانية معاً، وفى بلاد النوبة وعلى واجهات وجدران المبانى والمعابد القديمة اكتفى الفنان القبطى خلال القرن الســـادس بطلاء الجدران بطبقة رقيقة من الجير الأبيض يعاد عليها أكثر من مرة ثم يرسم عليها قبل أن تجف.

وقـــد نعزى اختلاف وتنوع طرق تنفيذ لوحات الفريسك إلى الظروف الاقتصادية الـــتى تحـــدد تكلفـــة العمل الفنى فى مجمله، بجانب عوامل أخرى كظروف اجتماعية وسياسية وبيئية، حيث أثرت البيئة على سبيل المثال فى إنجاز الصور الجدارية للأديرة الصحراوية، وهى تختلف من حيث مكوناتها العضوية عن اللوحات المقامة على وادى النـــيل والتى عثر عليها بالقرب من الإسكندرية أو لوحات كنائس مصر القديمة أو بلاد الـــنوبة، فتأثـــير البيـــئة عامل مميز لفريسك الفن القبطى ليس من ناحية التكنيك الفنى فحسب بل من حيث عنصر الأسلوب الفنى والموضوعات المصورة.

جـــ- أدوات الفريسك

الأدوات الأساسية التى اعتاد عاملو الملاط استخدامها فى صناعة لوحات الفريسك كانت مشابهة جداً لتلك التى يستخدمها أمثالهم فى العصر الحديث. فالمسطرين Trulla وكذلك ممسحة التنعيم والصقل Liaculum هما الشكلان الأساسيان اللذين انبثق عنهما أشـــكال أخرى معينة ومربعة ومستقيمة الشكل وكلها مصنوعة من المعدن وأيديها من الخشب.

هذا وقد تم العثور على تلك الأدوات فى مدينة بومبى وكذلك فى المقابر الرومانية التى عثر عليها فى فرنسا وألمانيا مع بعض أدوات البناء الأخرى، وقد نقل لينج صورة مصورة من كتاب لـــ H. Blummer تصور عامل ملاط رومانى يقوم بصقل الحائط قـــبل الطـــلاء ويمسك بالأداة Liaculum وقد عثر على تلك الصورة فى أحد المنازل الرومانية فى مدينة بومبى ولكنها مفقودة الآن.

مـــن الأدوات التى يجب توافرها أكواب وأوانٍ صغيرة للألوان يستخدمها الفنان، ففـــى مـــتحف فرانكفورت بألمانيا مجموعة كبيرة من الأوانى والأكواب الفخارية التى اســـتخدمها فـــنان المقابـــر الرومانية فى منطقتى Nida Heddernheim, Herne - Sthubert بألمانـــيا الغربـــية، وهى تتكون من أكواب صغيرة لخلط الألوان ومسارج لتسخين سكاكين خاصة تستخدم فى الألوان المثبتة بالحرارة، وأوان كبيرة لخلط كميات كبيرة من الألوان أو لتخمير الألوان الجيرية.

فـــى متحف نابولى لوحة جدارية ترجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى وهى تصـــور رســـاماً أثناء عمل لوحة جدارية. وقد نجده جالساً فوق كرسى دائرى وبجانبه صندوق أطلق عليه اسم صندوق الفنان Paint box وهو يحتوى على معدات خاصة بالعمل الفنى المصور.

واستطاع لينج وديفى نقل هذا لصندوق وتوضيحه تخطيطاً، فهو صندوق مستطيل الشـــكل يحتوى مع عدد من الأدراج تفتح من أعلى فسرت على أنها مخصصة لوضع الأوانى والأكواب التى تحتوى على الألوان، بالإضافة لمكان مخصص مسطح لتحضير اللـــون قـــبل الطـــلاء، به مكان لتعليق أداة خشبية تسمى "بروة" خاصة بتسوية الألوان الـــزائدة وامتصاصـــها وصقل الصورة بعد تلوينها، مع بعض الملاعق الخاصة بعملية الخلـــط وكـــذا سكاكين التسوية وتحديد اللون على السطح، وقد ذكر لينج أنه عثر على بعض هذه الأدوات وأجزاء من الصندوق الخشبى للرسام فى أحد المقابر الرومانية فى فرنسا.

أمـــا عـــن الفراجيـــن أو الفرش، فقد كانت من أهم الأدوات المستعملة فى تنفيذ اللوحـــات الجدارية، وكانت تصنع عن الألياف النباتية، غير أن هناك فرش عثر عليها فـــى مصر من الألياف الحيوانية، وقد أشار لوكاس Lucas إلى نوع من الفرش يتكون مـــن حزم من ألياف النخيل، وأخرى من ألياف نبات الحلفاء أو من نبات البوص، هذا وقـــد أشار "ايدجر" Edgar إلى أنه قد عثر فى مقابر الفيوم على نوع من الفرشاة من نبات يطلق عليه اسم (الأسلة)، وقد أكد شور Shore أنه نوع من الفرشاة ذات الألياف الصلبة تستخدم فى التصوير بالشمع فى صور البورتريهات الشخصية.

د- الألـــوان: مصادرها وصناعتها قديماً

ذكـــرنا فـــيما ســـبق أن صناعة الفريسك المصورة بالفريسك تعتمد على الملاط كأرضـــية تصـــويرية، وتعـــتمد علـــى اللون الذى يعبر عن ماهية الصورة المصورة بالفريســـك، وسوف نتحدث الآن عن مصادر تلك الألوان وطرق تحضيرها وصناعتها فـــى العصـــر القديـــم فـــى مصـــر والتطور الذى طرأ عليها خلال العصور البطلمية والرومانـــية وحـــتى العصـــر المســـيحى وفقاً للمصادر القديمة وكذلك لبعض التحاليل الكيميائـــية، أو مـــا ذكر عن الألوان من خلال البرديات أو أقوال عابرة لبعض الكتاب القدامى وغيرها من المعلومات الموثقة حول تلك الألوان.

الألوان Ζωγραφος ، Pictor المستخدمة فى صناعة وتصوير الفريسك هى إما أن تكون مأخوذة من مصادر طبيعية سواء كانت مصادر معدنية أو نباتية، أو أنها مواد مصـــنعة يلـــزم لإنتاج كميات كبيرة منها إجراء بعض العمليات الصناعية والتى تعتمد على الخلط اللونى أو تجهيز اللون قبل استخدامه.

كانـــت الـــبداية اللونـــية عـــند الإنسان الحجرى مع اللون الأبيض على الأسقف والجدران الطينية الحمراء والتى كان يرش فوقها بعد رسمها الجير أو الجبس الأبيض لإظهـــار الرســـم المـــراد تصويره. وكانت مصادر اللون الأبيض من الجبال الحجرية البيضـــاء وهـــى إما من الجبس (كبريتات الكالسيوم) أو من الحجر الجيرى (كربونات الكالســـيوم) وهما المصدران الأساسيان للون الأبيض منذ عصر ما قبل الأسرات فى مصر.

فـــى حين ذكر فتروفيوس أن اللون لأبيض المستخدم فى الصور الجدارية بالمدن الرومانـــية من نوعين هما أبيض بارايتونيوم Paraetonium وأبيض ميلان Melian وهمـــا من الجبس الأبيض الناصع. كذلك أشار راسل Russell إلى أن اللون الأبيض الـــذى اســـتخدم فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر فى منطقة الفيوم كان من الجبس، وأن المادة الجبسية فيه كبريتات الكالسيوم المائية التى كانت تحضر فى كميات صغيرة تحرق ويضاف إليها الماء وتترك لتجف على شكل أقراص فى الشمس.

قد أجمع معظم علماء الآثار على أن اللون الأبيض الذى استخدم فى مصر بكثرة فـى العملـية اللونية كان فى العصور الفرعونية مسحوق الجبس (كبريتات الكالسيوم) نظـراً لسـهولة التعامل معه من قبل المصريين، وفى العصر البطلمى الرومانى شاع اسـتخدام كـربونات الكالسيوم المائية (الجير) نظراً لمعرفة اليونانيين بطريقة احتراقه وتعودهم على استخدامه بعد حرقه وصنع أقراص منه تستخدم كمادة لونية.

أما عن اللون الأسود فقد أشار فتروفيوس أن فنانى الرومان استخدموا لوناً أسود ناتجـاً من المادة الملونة السوداء "السناج" الناتجة من احتراق الأفران حيث كانت تجمع ويعـاد سحقها مرة أخرى ثم تستخدم للتلوين بعد إضافة مادة غروية إليها وهى الغراء حـتى تعمـل علـى تثبيت اللون على الحوائط أثناء وبعد تصويره. وتكاد تكون المادة الملونة السوداء دائماً كربوناً فى صورة سناج أفران، أو فحم محترق، أو نتاج احتراق الأخشـاب، وقد أشار ليروى Leroy إلى أن المادة السوداء التى استخدمت فى تصوير جـدران مقابر الأسرة التاسعة عشرة الفرعونية كانت بعد تحليلها عبارة عن فحم خشب مسحوق مضاف إليه مادة الغراء.

بينما يذهب سبيرل Spurrell إلى أن المصريين منذ عصر الأسرة الثانية عشرة كـانوا يستخدمون مادة لونية سوداء من مركب أسود اللون لمعدن المنجنيز أطلق عليه اسم البيروليوزيت Pyrolusito، وقد أكد بترى Petrie ذلك بعد أن عثر على آثار تلك المادة فى الصور الجدارية لمقابر بنى حسن بعد تحليل اللون الأسود المستخدم، فى حين نجد إشارة عند شور Shore بعد تحليله لعينات لونية سوداء لبعض البورتريهات المنفذة بأسـلوب التمـبرا من الفيوم والتى تعود إلى القرن الثانى والثالث الميلادى. كان اللون الأسود يحضر إما من الكربون أو الفحم فى صور مسحوق أو من السناج.

من هنا نجد أننا أمام مصادر ثلاثة للون الأسود، الأول مادته من السناج المتخلف من رماد الأوعية والمصابيح عند حرقها، الثانى من الفحم الخشبى أو النباتى المسحوق، والثالـث مـن أكسيد المنجنيز المسمى بالبيروليوزيت، وإن كان من المرجح أن النوع الأخير من الصعب استخدامه فى الفريسك الرطب لصعوبة مزجه بالماء على الأرضية القلوية.

عن الألوان ذات الطبيعة الحمراء اللون، فهى من أكثر الأنواع المتوفرة والتى ثار حـــول تصنيفها جدل كبير نظراً لتشابه الدرجات اللونية بين المواد وبعضها حيث تكون درجة التفاوت اللونى بين مادتين بسيط جداً بعد جفاف اللون إلا أنها تختلف بعد تحليلها، لمـــا بهـــا من نسبة دهنية أو زيتية تساعد الباحث إلى حد ما فى تحديد أنواعها، ولنبدأ بفتروفـــيوس– الـــذى يذكـــر عن اللون الأحمر الأوكر (ريوبريكا) Rubricae- red Ocher أنـــه أحســـن الأنواع اللونية وأنه ينتشر فى بعض المناطق المطلة على البحر المتوســـط، إلا أنـــه حـــدد بعض أنواعه ومنها نوع السينوبى من بونتيس Rubricae Sinopein pontus وكذلك المغرة الحمراء المنتجة من مصر ومن أسبانيا. وقد أشار إلى أن الرومان قد أحضروا هذا اللون من الاثينيين قبل عام ١٦٧ ق.م.

أما بلينيوس أيضاً فيذكر أن الرومان قد استخدموا المغرة الحمراء المستوردة من مصر فى عملية التلوين إلا أنه لم يذكر مصدرها الأصلى.

وقد أكد أوجوستى Augusti أن معظم الألوان الحمراء التى استخدمت فى صور بومبى كانت من الأحمر الأوكر ومن المغرة الحمراء، إلا أنه أكد أن مصادر هذا اللون لـــم تكـــن مـــن الأراضـــى الرومانية وأنه يرجح أراء فتروفيوس وبلينيوس على أنها مســـتوردة مـــن مصر والشام وساحل آسيا الصغرى وهى طفلة ذات لون أحمر تسمى هيماتيتا كانت تستورد أساساً من مصر.

وعلـــى ذلك نجد أن مصدر اللون الأحمر الأساسى فى مصر القديمة كان المغرة الحمـــراء والـــتى كانت تستخرج فى الأصل من أكاسيد الحديد الطبيعى، والمنتشرة فى الأرض المصرية بوفرة كبيرة.

والمغـــرة الحمراء أحياناً وتسمى هيماتيت غير متبلور، ولكن هناك أنواع أخرى مـــن اللون الأحمر، فقد أشار "ديوسكوريدس" أن المغرة الحمراء الآتية من مصر تعتبر مـــن أفضل أنواع المغرة لديهم، مما يؤكد وجود أنواع أخرى من اللون الأحمر متداولة فـــى العالم القديم من مصر وغيرها. فقد ذكر "سبيرل" أن هناك مغرة حمراء ذات لون أحمر مخلوط بمادة كبريتات الكالسيوم يرجع أقدم مثال لها إلى عهد الأسرة الثانية عشر والثامـــنة عشـــرة، والاختلاف بينهما بسيط جداً يلاحظ فى الدرجة اللونية، ففى الأولى باهـــتة إلى حد ما لوجود كبريتات الكالسيوم البيضاء، والثانية داكنة إلى حد ما لوجود

ذرات الحديــد، أما "راسل" فيشير لوجود نوعين أساسيين للمغرة الحمراء فى العصور الفرعويــنة سميت أحدهما اسم Sinopis والثانية Rubric، وهما الاسمان اللذان أشار إلــيهما فتروفــيوس فيما سبق، ويذكر "لوكاس" أنه قد عثر على نوع جديد من المغرة الحمــراء قاتمــة اللــون فى موقعين بالقرب من أسوان وكذلك فى الواحات الخارجة بالصحراء الغربية.

هــذا وقد نجد خلال العصرين اليونانى والرومانى أنه قد ظهر لون أحمر ضارب إلــى اللــون الرمادى (الأبيض) يطلق عليه اسم Minium، Κιννaβaρι ، وقد أشار "راسل" أن هذا اللون ليس مركباً بل هو صورته الطبيعية وأنه وافد إلى مصر وقد عثر على آثاره فى مدينة هوارة فى أحد المقابر الرومانية وقد أطلق عليه اسم السلاقون وهو أكســيد حديد طبيعى أحمر رصاصى، وقد يندر وجوده فى مصر حيث لم تسجل سوى تلك الحالة فقط.

ونذهب بذلك إلى أن طبيعة الأجواء المصرية الجافة لم تلزم الفنانين باستخدام هذا اللون، وذلك لأن استخدامه اقتصر على المناطق ذات الرطوبة العالية والأجواء الباردة، وقــد أكــد ذلك فتروفيوس فيما أورده عن Minium أنه يستخدم فى الدهانات الخاصة بالمناطق الرطبة نظراً لاحتوائه على مادة الرصاص غير القابلة لامتصاص الرطوبة.

هناك مصادر نباتية للون الأحمر بجانب المصادر المعدنية التى تحدثنا عنها، فقد عــثر علــى برديتيــن باللغــة اليونانية فى طيبة ترجعان إلى القرنين الثالث والرابع الميلادى، أى نهاية العصر الرومانى فى مصر، وقد وجد بهما وصف دقيق لاستخراج الألوان من النباتات الطبيعية فى مصر آنذاك، فنجد اللون الأحمر قد استخرج من جذور نــبات حــناء الغول ويطلق عليها أيضاً جذور نبات الشنجار، Alkanna tinctoira, Alkanet الــذى يزرع فى الدلتا وشمال الصعيد ويسمى لونه بالقانت Αλκαντος . أيضــاً أشــارت البردية إلى لون آخر يستخلص من جذور نبات الفوه ويطلق عليه اسم Rubia- tinctorium, pereging ، وقــد أشــار اوليفر Oliver أن كلا النباتين كانا يــزرعان فــى مصــر وبصفة خاصة فى المنطقة الواقعة فى الصحراء الغربية غرب الإسكندرية خلال العصرين اليونانى والرومانى بالقرب من بحيرة مريوط.

مـن خـلال مـا سبق يمكن أن نؤكد أن الفنان المصرى القديم قد استخدم اللون المعدنـى (أكسيد الحديديك المائى) القابل للذوبان فى الماء فى معظم الصور الجدارية، ومـع دخول البطالمة وفى العصر الرومانى بدأ استخدام الألوان المائية النباتية الحمراء والـتى كانت تحتوى على نسب زيتية تساعد على تثبيت الألوان سواء الحوائط أو على قطع النسيج حينما تستخدم كصبغة.

أمـا عن اللون الأزرق، فهو يعتبر من أقدم الألوان المصرية القديمة وإن كان له خاصـية معدنـية وأخـرى نباتـية، فالخاصـية المعدنـية تذكر فى معدن الازوريت Chessylite, Azurite وهـو نوع من كربونات النحاس الزرقاء، قد ذكر "سبيرل" أن هـذا المعـدن الملون (الازوريت) استعمل فى تلوين الفم والحواجب على الأقنعة التى تغطـى وجـه المومياه المصرية فى عهد الأسرة الرابعة والخامسة، وأنه يوجد بحالته الطبيعية فى سيناء والصحراء الشرقية. وقد أشار بترى إلى أن اللون الأزرق الأساسى فـى مصر القديمة مكون من المادة الزجاجية الزرقاء الصناعية Frit وهى تتألف من مركب بللورى يحتوى على السيليكا والنحاس والكالسيوم (سيليكات الكالسيوم النحاسية)، وكانت طريقة تحضيره أن تسخن السيليكا مع مركب النحاس – ربما كان من الملاخيت وكربونات الكالسيوم وملح النطرون.

وقـد أضاف "بترى" أن هذه المادة تعطى فيما بعد لوناً يميل للإخضرار بدلاً من الزرقة. فى حين أشار فتروفيوس لهذه المادة على أنها استخدمت فى مصر وقد سماها كيريوليوم Caeruleum وموطنها الإسكندرية فى عهده، وأكد بلينيوس تلك المادة بنفس الاسم كيريوليوم المصرية وذكر أنه نوع من الرمل يعطى لوناً أزرق عقب تسخينه وأنه المصدر الرئيسي للون الأزرق عند المصريين.

إلا أن بعـض العلمـاء عارضـوا استخدام تلك المادة كمادة سائلة للتلوين، حيث ذكروا أنه من الصعب تحويل مادة صلبة إلى سائلة بالتسخين ثم تترك فترة طويلة دون أن تـتجمد ثانـية، وكان دليلهم أن الحالات التى عثر عليها لتلك المادة كانت مستخدمة كحليات زخرفية فى العصر الفرعونى تلصق أو تصب فوق الأقنعة الجصية أو الذهبية، غير أنهم لم يجدوا سبيلاً لوجود مادة أخرى وذلك بعد تحليل بعض العينات فى المقابر المصرية القديمة فوجدوها تتبع تلك المادة الزجاجية الزرقاء.

ويذهـــب "لـــيروى" إلـــى أن عملية تحويل المادة الصلبة والتى تكون على هيئة خرزات صلبة يمكن سحقها وتسخينها ومزجها بالماء أثناء التسخين ثم يصب الناتج فى قوالـــب صـــغيرة ويعـــاد تكرار ذلك أكثر من مرة، حتى يسهل بعد ذلك ذوبان المادة بسهولة، وقد أشار فتروفيوس إلى إمكانية ذوبان مادة الـــ Caeruleum فى الماء خلال العصـــر الجمهـــورى، حيث أكد أغسطس استخدامه بطريقة التمبرا بعد جفاف اللوحة المصورة بالفريسك فى بومبى فى القرن الأول ق.م.

بالـــرغم مـــن الجدل حول هذا اللون إلا أنهم فى العصور الوسطى أجمعوا على صـــعوبة اســـتخدام اللـــون الأزرق المعدنى فى تصوير الفريسك، حيث أشار الراهب ثيوفـــيلوس فى كتابه "جدول أصناف الفنون وسر الصناعة التصويرية" انهم استخدموا هذا اللون بعد جفاف الحوائط وكثيراً ما كانت آثاره تتطاير وتقشر، حتى أنه قد اقتصر استخدامه فقط فى التلوين حول هالة السيد المسيح وحول أطراف ردائه لإظهار نواحى الوقـــار والجـــلال. وقد علق تشنشينى أن فنانى الدولة البيزنطية كانوا يستخدمون لوناً أزرق يطلـــق عليه اسم الأزرق الزرنيخى "كوبالت" وهو من الألوان غير الدهنية حيث كـــان يســـتخدم بجانب اللون الأزرق اللازوردى "سيليكات الكالسيوم النحاسية الزرقاء" وهو اللون الذى أشار إليه ثيوفيلوس.

مـــن خـــلال ما سبق نجد أن اللون الأزرق الناتج من المركب النحاسى هو أكثر الأنـــواع انتشـــاراً واستخداماً وذلك بعد إجراء معالجة خاصة لطبيعة اللون حتى يهيئه تماماً للذوبان فى الماء، ذلك بعد عملية السحق والتسخين عدة مرات مع الماء مع إضافة لبعض المواد الزيتية أو الصمغية، فيصبح اللون ذا قوام مناسب للاستخدام فى التصوير الجدارى للفريسك الرطب.

مع دخول البطالمة مصر وبداية التبادل التجارى بين مصر والمنطقة الجنوبية من الحبشـــة واليمـــن والهند، استورد البطالمة من الهند الصبغة الزرقاء التى تسمى بالنيلة الهـــندية Indigofera tinctoria وهـــى صبغة زرقاء بخلاف الصبغة المصرية التى كانت تزرع فى مصر منذ العصور الفرعونية وتسمى بالنيلة البرية Wood والتى جاء ذكرها فى البردية السابقة الذكر.

وقــد ذكــر "فيستر" أن صبغة النيلة البرية هى صبغة زرقاء تستخلص من تخمر أوراق شــجرة النــيلة البرية التى يطلق عليها اسم Isatis tintctora، وفى الواقع أن درجة الثبات اللونى فى النيلة الهندية أكثر منه فى النيلة البرية، لذا كانت الأولى تستخدم علــى نطــاق واسع فى العصر البيزنطى والعصور الوسطى وتستورد من بلاد النوبة وكردفان والحبشة والهند.

هــذا وقد أشار بلينيوس إلى نبات النيلة الهندية الزرقاء وذكر أنها استخدمت عند الــرومان فــى التلوين الجدارى ولم تستخدم كصبغة للنسيج عند الرومان. بينما أشار فتروفــيوس إلــى أن الرومان قد استخدموا لوناً أزرق من النيلة البرية بدلاً من الهندية نظراً لصعوبة الحصول عليها وذلك فى عملية التلوين.

وقــد أكد أيضاً "فيستر" أن اللون المنتشر فى مصر خلال القرنين الثالث والرابع المــيلادى كــان مــن النيلة البرية المصرية التى استخدمت كصبغة للأقمشة، ما يؤكد انتشارها كمادة لونية زرقاء فى تلك الفترة.

من خلال ما سبق نجد أن الألوان المصرية الزرقاء إما ذات مركبات معدنية من الــنحاس "الملاخيت" الذى إذا ما أصابه أو تعرض لرطوبة زائدة فترة طويلة تغير لونه ومــال نحــو الاخضرار، ويرجع السبب فى ذلك لمادة السيليكا التى تحتوى على نسبة كربون زائدة، وفى العصر البطلمى بدأ استخدام نبات النيلة الهندية والبرية والتى كانت تحقــق كميات كبيرة تساعد الفنان على تلوين مسطحات جدارية كبرى، وتمتاز بقابليتها للذوبــان فــى الماء وسهولة استخراجها والنسبة الدهنية بها عالية ما يحقق لها الثبات اللونى على الحوائط.

أمــا عن اللون الأصفر، فقد عرف المصريون القدماء نوعين من اللون الأصفر المســتخرج مــن المعادن الطبيعية، الأول عرف باللون الأصفر الوهج "ذات جزيئات حمــراء اللون" الذى كان يستخرج من معدن طبيعى هوكبريتوز الزرنيخ، وكذلك نوع آخــر معدنى هو المغرة الصفراء من أكسيد الحديديك المائى، وهذا النوع استخدم على نطــاق واسع فى عهد الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وقد عثر عليه فى الصور الجدارية لمقابر طيبة. وقد أكد ماكاى أن لون المغرة الصفراء عثر عليها مغطاة بطبقة من شمع العسل للحفاظ عليها فى بعض الصور حيث ثبت بالتحليل لبعض عينات اللون

أن كان يتأثر بالأملاح والرطوبة الجدارية فيتحول لونه إلى أحمر قرمزى فكان لابد من إضافة الشمع للحفاظ عليه.

أما فى العصرين اليونانى والرومانى فقد أكد "راسل" أن اللون الأصفر المستخدم فى صور البورتريهات الرومانية التى عثر عليها فى الفيوم وهوارة، ثبت بالفحص أنها مـــن المغرة الصفراء أكسيد الحديديك المائى، وقد علق "بترى" على الفرق الواضح بين المغـــرة الصـــفراء والإصفرار الوهج "كبريتوز الزرنيخ" أن الثانى كان لونه يميل إلى الذهـــبى وشـــاع استخدامه فقط كحليات لونية صغيرة للوحات الشخصية نظراً لأنه من الألوان السامة.

وكبريـــتوز الزرنـــيخ الأصفر لا يوجد أصلاً فى مصر فربما كان يجلب من بلاد أجنبـــية ربمـــا كانت فارس أو أرمينيا أو آسيا الصغرى، أما اللون الأصفر من أكسيد الحديديك المائى، فقد كان منتشراً فى مصر ويمكن الحصول عليه من سيناء والصحراء الشـــرقية فى صورة مركب نحاسى وهو أصفر يميل للقرمزى ويفضل أن يضاف إليه أثناء التصوير كبريتات الكالسيوم فى صورة مائية حتى تعطيه لوناً فاتحاً براقاً.

ونظـــراً لصـــعوبة الـــتعامل مـــع اللون الأصفر المعدنى لصعوبة استخدامه فى العصرين اليونانى الرومانى كان لابد من إيجاد لون طبيعي يلزم لاستخدامه إما لصباغة النسيج أو كلون جدارى يتقبل معظم المثبتات والوسائط اللونية ويمكن استخدامه بكميات كبـــيرة، لـــذا ظهـــر مـــا يسمى (بالعصفر)، فقد أشار لوكاس أنه استخدم فى العصور المصـــرية القديمة ، وشاع استخدامه كذلك فى العصرين اليونانى والرومانى فى مصر لصـــباغة النسيج مما له من درجة ثبات لونى ذاتية وإن كان لونه قريباً جداً من المغرة الصـــفراء، وقد أثبت "هنبر" ذلك بتحليله لبعض قطع النسيج المصبوغة باللون الأصفر المستخرج من العصفر.

هـــذا وقـــد أشـــار كامب أن الأصباغ الصفراء قد استخرجت من نبات (البليحاء) ويطلـــق عليه باللاتينية اسم Reseda Luteola، وكذلك من نبات الزعفران هو أوراق مجففـــة مـــن عشـــب الزعفـــران اليونانى ويطلق عليه باللاتينية Crocus Sativus Graecus وقـــد ذكـــر أن هذا النبات كان منتشراً فى اليونان وآسيا الصغرى وشمال

أرمينـــيا وروسيا، كذلك زرع في مصر خلال العصر البيزنطى وهو يعطى لوناً أصفر يميل إلى البرتقالى.

أما إشارات بلينيوس وفتروفيوس فجاءت مبهمة إلى حد ما فى حديثهما عن اللون الأصفر، حث ذكروا أنه يصنع ما يسمى بالــ Quoquitur- Coquitur وأنه استخدم عــند الاثينيين منذ عام ٣١٠ق.م، وأنه يعطى لوناً ذهبياً داكناً أسماه الرومان Glaeba Silis.

من الألوان الهامة التى استخدمت فى الفريسك اللون الأخضر، وقد ثبت بدون شك أن المصريين القدماء استخدموا من إحدى مركبات النحاس وهو رخام (الملاخيت) أحد الخامـــات الطبيعية لمعدن النحاس المنتشرة فى صحراء سيناء والصحراء الشرقية، وقد أشـــار "سبيرل" إلى استخدام الملاخيت المسحوق مع الجبس فى تكوين الصور الجدارية فى المقابر المصرية القديمة.

إلا أنــــه قد عثر على نوع آخر من مركبات النحاس يستخرج منه اللون الأخضر وهــو معـــدن (الكريسوكلا) وقد ثبت استخدام مسحوق هذا اللون مع الجبس فى بعض الصـــور الجدارية فى المقابر المصرية القديمة، وقد أجمع العلماء على انتشار استخدام الملاخيت كمصدر أساسى للون الأخضر.

فـــى عهد الدولة المتأخرة والعصرين اليونانى والرومانى في مصر استخدم مزيج من المادة الزجاجية الزرقاء يضاف إليها أكسيد الحديديك المائى "اللون المغرة الصفراء" وذلك لإنتاج لون أخضر ثابت إلى حد ما. أما المصدر النباتى للون الأخضر فقد أشار "فيستر" أنه مركب من اللونين الأزرق والأصفر، وقد وجد أن الأزرق من النيلة البرية والأصـــفر صعب تحديد مادته اللونية ربما كان من العصفر أو البليحاء، وذلك لأنه من الصـــعب اســـتخدام أو تطويع مادة الملاخيت كصبغة على الأقمشة فضلاً عن قلة ثبات المادة اللونية.

فى إشارة لفتروفيوس عن اللون الأخضر ذكر أنه يمكن العثور على لون أخضر كـــالك Viridis Creta من منطقة Ζμυρνα – Zmyrnae وقد أطلق عليه اليونانيين اسم θεοστειου وأنه يحقق نتيجة ممتازة على الحائط.

هناك ألوان ذات انتشار واسع فى تكوين الصور الحائطية عبر العصور، من بينها اللون الذى يميز ويصور الملامح البشرية من وجوه وأجساد وأيدى وأقدام، وهو اللون القرمــزى أو الأحمر القرنفلى. هذا اللون بالرغم من انتشاره على نطاق واسع وثبوت استخدامه فى الصور الجدارية المصرية القديمة وحتى التصوير القبطى، إلا أن مصدره الأساســى غير مؤكد، فقد ذهب بعض العلماء أنه يتكون من خليط من اللونين الأحمر والأبــيض، إلا أن لوكاس ينفى ذلك ويؤكد أنه من أكسدة اللون الأصفر "المغرة" الناتج مــن أكســيد الحديديك المائى، الذى به نقط أو بقع حمراء فى جزيئاته الأصلية توحى للمشاهد بأنه قرنفلى أو قرمزى، ولكن أيدجر وبترى ورسل يؤكدون أن لون الوجوه فى معظــم المقابــر اليونانــية والرومانــية بمنطقة الفيوم وهوارة وكذلك المصورة على البورتريهات الشخصية تتكون من الفوه "صبغة الفوه الحمراء" والتى كانت تستورد من الــيونان موطــنه الأصلى وآسيا الصغرى وكان عادة ما تستخدم على أرضية جبسية بيضاء بطريقة التمبرا.

وقد أكد فتروفيوس أن هذا اللون يجب أن يُحضر أفضل من استخدامه مباشرةً من تلــك الصــبغة الحمــراء، وأن عملــية تحضيره تعتمد على اللون الأحمر الرصاصى "الســلاقون" والمستخرج من منطقة أفسوس وقد شرح طريقة تحضيره وتجهيزه معتمداً على اللون الأصفر حتى يكون الناتج قابلاً للذوبان فى الماء. وفى البردية السابقة والتى تــرجع إلــى العصــر الــرومانى المــتأخر، وجد اسم صبغة يطلق عليها اسم القرمز Kermes وهــى صــبغة حمــراء اللون تميل إلى اللون القرمزى تستخلص من إناث الحشرات القرمزية التى توجد على أشجار البلوط والأرز Coccusilicis التى تنمو فى المستنقعات وخاصة فى المناطق من شمال أفريقيا وجنوب شرق أوروبا وعلى سواحل آســيا الصغرى وبلاد فارس، وإن كنا لا نميل إلى أن تُنتج كميات كبيرة من هذا اللون معــتمدةً علــى إناث الحشرات القرمزية المجففة التى توجد على شجر البلوط، إلا أننا يجــب احترام المصدر وربما كانت إحدى الطرق للحصول على اللون القرمزى خلال القرنين الثالث والرابع الميلادى.

مـــن هنا نجد أننا أمام مصادر عديدة للون القرمزى، إما أن يكون صناعياً معتمداً علـــى مـــزج اللونيـــن الأحمر والأصفر مع اللون الأبيض، أو لون طبيعى عن نطاق المصادر السابقة.

مـــن الألـــوان الأخرى العامة فى التصوير الجدارى وبصفة خاصة فى تصوير الفريسك القبطى فى مصر اللون الأرجوانى، ولهذا اللون أهمية عظمى عند المسيحيين وبصـــفة خاصة فى تلوين الملابس سواء المصورة على الجدران أو المصبوغة وذلك إجـــلالاً لـــرداء السيد المسيح الأرجوانى والذى بقى عقب صعوده إلى السماء، لذا اهتم صانعو الألوان بهذا اللون، ويمكن أن نستدل على ذلك من أحد المخطوطات المحفوظة فى أوبسالا "السويد" ويرجع إلى الفترة من القرن السادس والسابع الميلادى وبه ما يقل عـــن ٢٦ طـــريقة لاســـتخراج الأرجوانى. ففى البداية نجد أنه عبارة عن خليط الفوه "الصـــبغة الحمـــراء" والنـــيلة البردية "الصبغة الزرقاء" حيث تعرف "فيستر" على تلك المكونـــات فـــى العصـــر الرومانى فى مصر، ويرى "هاجس" Haags أنه عندما زاد الطلـــب على اللون الارجوانى خلال الفترة المسيحية فى مصر "فيما بعد القرن الرابع المـــيلادى كانـــت هناك مصانع تستخرجه من إفرازات الصبغة الأرجوانية "حيوان من الـــرخويات" يطلق عليه اسم Murex- turnculus, Murex-brandaris ، إلا أن هذه الطريقة كانت تستنفذ وقتاً طويلاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج بالإسكندرية إنـــتاج هـــذا اللون فى القرن الخامس نظراً لتواجد تلك المحارات بالقرب من شواطئ الـــبحر المتوسط فكان التوسع فيه، من هنا يبدو أن المصدر الأساسى للون الأرجوانى كـــان بحـــرياً ونباتـــياً، ولقد كان ذلك ما عثرنا عليه فى البردية السابق ذكرها. وهناك صـــبغة أرجوانـــية اللون تستخلص من بعض الطحالب التى توجد على صخور البحر المتوسط ويطلق عليها اسم (الأرخيل) Archil إلا أننا نفتقد طريقة صنعها.

كذلـــك فـــى إشـــارة مـــبهمة لفتروفيوس ذكر أنه يفضل إنتاج هذا اللون صناعياً بواســـطة مـــزج الكالسيوم النقى ولون الفوه الحمراء Madder والنيلة الهندية، إلا أنه أشار إلى صبغة أرجوانية يسميها Hysgino وهى تستخرج من إفرازات حيوان طفيلى يســـمى Quercus Coccifera يعيش على شجر البلوط وخاصة فى المناطق الشمالية من أفريقيا وجنوب أسبانيا. وعلى الرغم من ذكر هذا المصدر البحرى عند فتروفيوس

إلا أنـــه فضــل علـــيه عملية الخلط اللونى لتحقيق اللون الأرجوانى من مزج الألوان الأبيض والأحمر والأزرق.

هـــذا وقـــد ورد عـــند تشنشينى فى كتابه أن اللون البنفسجى أو الأرجواني كان يستخرج فى العصور الوسطى من معدن المنجنيز إلا أنه لم يذكر كيف يتم استخراجه، ومـــن المعروف أن اللون الأرجواني حالياً يصنع من مركب المنجنيز ويطلق عليه اسم Mangnese Violet .

تلك هى الألوان الأساسية التى دار حول مصادرها جدل كبير، بخلاف ذلك تبقى الألـــوان التى تنتج من خلط المكونات اللونية السابقة معاً، ومثال ذلك اللون البنى الذى تبين أنه استخدم فى الأسرة الرابعة فى مصر من مزيج اللونين الأحمر والأسود، إلا أن "ســبيرل" أكــد أن اللـــون البنى أمكن استخراجه من المغرة الحمراء أكسيد الحديديك اللامـــائى، بينما وجد لوكاس مغرة بنية اللون طبيعية فى منطقة الواحات الخارجة تبين من تحليلها أنها تحتوى على أكسيد حديد طبيعى مخلوط مع كبريتات الكالسيوم البيضاء "الجبس" خلطاً طبيعياً. ومع ظهور فن الصباغة على النسيج لزم الأمر وجود لون ثابت لا يــتأثر بـــالعوامل الجوية. ومن هنا وجد "فيستر" أن اللون البنى الموجود على بعض الأقمشـــة الـــتى عثر عليها فى مدينة أنتينوى بالفيوم ربما كانت المادة اللونية ما يطلق عليها اسم (الكاد) الهندى والتى تستخرج من خشب الشجرة المسماة باللاتينية Mimose Catechou وهـــى شـــجرة السنط التى أطلق عليها العرب اسم (الست المستحية)، أما الصـــبغة فكـــانوا يسمونها (الاقاقيا)، يضاف إلى ذلك فحص بعض البرديات المصورة والـــتى ترجع إلى عهد الأسرة العشرين وتبين أن اللون البنى مستخرج من مادة معدنية هـــى الليمونيت Limonte وهو أحد الأكاسيد الحددية المائية داكنة اللون "أحمر داكن"، وقـــد ذكر لوكاس أن معظم العينات التى فحصت للون البنى على البردى أو الرق منذ القـــرن الـــرابع الميلادى حتى القرن التاسع الميلادى كانت تقريباً من مركب الليمونيت الحديدى.

ثانياً: عنصر الموضوع فى التصوير القبطى

اعـتمد الفـنان القبطى فى العهد المسيحى على عنصر الموضوع كأحد السمات الأساسية لإبراز فنه الذى ارتبط بالدين ارتباطاً شديداً شأنه فى ذلك شأن الفن المصرى القديـم. هـذا الارتـباط جعـل معظم موضوعاته تميل إلى الجانب التعليمى المتعلق بالجوانـب الدينـية والعقائدية، والتى من خلالها يمكن لفن التصوير الجدارى أن يكون حلقة اتصال مباشرة بين علوم الدين وفكرها وبين المتلقى أو المتعبد أو المشاهد لها.

من هذا المنطلق تبرز لنا الصور الجدارية مجموعة كبيرة من الموضوعات التى تنقسـم بدورها إلى نوعين أساسين، أما موضوعات مستوحاة من العهد القديم (التوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثيرى هام مـن قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله كان له تأثير كبير فى الموضوعات القبطية بصـورة غـير مباشـرة فى الفترة المبكرة، ثم يتبلور هذا التأثير ليصبح سمة مميزة للموضـوع القبطى بعد أن وظف لخدمة الديانة المسيحية. ويبرز هنا هذا التأثير خاصة فى مجال الموضوعات المتأثرة بالفن المصرى القديم والهللينستى والرومانى.

أ- رؤية لموضوعات العهد القديم (التوراة)

مـن أهـم ملامـح الموضوعات المصورة فى الفن القبطى الاتجاه المباشر نحو قصـص أنبياء العهد القديم على الرغم من كونهم أنبياء لليهود، إلا أنهم كانوا منفصلين عـن المسيحيين ولا سيما فى الفترة المبكرة قبل الاعتراف بالمسيحية فى مصر والعالم المسـيحى. فالمسـيحيون يؤمنون بأن الكتاب المقدس ينقسم إلى جزئين كل منهما على حـده، الأول هو العهد القديم وكتابه وضع باللغة السامية "العبرية القديمة" ويتكون من ٣٩ سـفرا فـى الأصل، وقد ترجم إلى اليونانية فى مصر وأطلق عليه اسم "الترجمة السـبعينية" والـتى اتخذت من النسخة العبرية سبيلاً لها مع إضافة أربعة أسفار أخرى يطلق عليهم فى الكنيسة الأرثوذكسية اسم "الكتب القانونية الثانية".

هـذه النسـخة اليونانية ظهرت فى مصر وبصفة خاصة فى الإسكندرية منذ عهد بطلـيموس الأول "سوتير" ومنها ترجمت النسخة اللاتينية وسميت الفولجاتا Vulgata

وهى النسخة التى استوحى منها فنانو المقابر الرومانية المبكرة لوحات وصور الأنبياء القدماء، وهى أيضاً النسخة المقررة لدى الكنيسة الكاثوليكية.

وقد كان لانتشار الترجمة السبعينية باللغة اليونانية فى الفترة الزمنية من "منتصف القـرن الـرابع ق.م وحـتى منتصف القرن الرابع الميلادى" أثرها الواضح على فن التصـوير الجـدارى القـبطى، ويبدو ذلك واضحاً من استخدام بعض العبارات الدينية والأسـماء كعامل تأكيد للشخصية أو الحدث المصور فى معظم الصور الجدارية والتى تعود للفترة الأولى من التصوير الجدارى.

عقـب أحـداث مجمـع خلقدونـيا وازدهـار العناصر الوطنية فى الحياة الدينية والاجتماعية فى مصر، عملت الكنيسة القبطية على ازدهار واستخدام اللغة القبطية بدلاً مـن اليونانـية، ومن هنا ترجمت الترجمة السبعينية إلى اللغة القبطية فى نهاية القرن الرابع تقريباً حتى منتصف القرن الخامس الميلادى. ويبدو تأثير هذا الحدث واضحاً فى اسـتخدام اللغة القبطية ونصوص الكتب المقدسة من العهد القديم على الصور الجدارية والتى تعود إلى الفترة الثانية من تلك التصوير الجدارى.

وتحـتوى الـترجمة السـبعينية على الأسفار الخمسة للتوراة (التكوين والخروج واللاويين والعدد والتثنية)، ثم قسم يتكون من جزئين، قسم الأنبياء الأولين ويضم أسفار (يشـوع والقضاء و١-٢ صموئيل والملوك الأول حتى الرابع)، أما القسم الثانى فيضم الأنبـياء المتأخريـن منهم (أشعيا وأرميا وحزقيال وهوشع وعاموس ويونان وحبقوق وزكـريا وملاخى وغيرهم) وهى عبارة عن أسفار صغيرة للسيرة الذاتية لكل نبى، أما القسم الثالث يسمى (الكتب)، وهو الذى يضم كتابات بعض الأنبياء وقصص دينية هامة، مثل مزامير داود والأمثال وأيوب وأسفار دانيال وغيرها، كما تميزت الترجمة السبعينية بموضوعات خاصة غير موجودة فى الأصل العبرى (على الرغم من معرفتهم بها) مثل سـفر (أستير وحكمة سليمان ورسائل أرميا وصلاة عزريا ونشيد الفتية الثلاثة وقصة سوسنة وقصة بال والتنين وصلاة منيس، ١-٢ مكابين).

لقد استخدم الفنان القبطى الكثير من هذه الموضوعات فى الصور الجدارية خاصة فـى الفترة الأولى، وهو الاستخدام المنطقى من جانب الفنان القبطى فى ظل الظروف الراهـنة وعدم تداول الأناجيل وعدم السماح بحرية تصوير موضوعات خاصة بعقيدته

الجديدة، وتدلنا صور حجرتى الخروج والسلام بالبجوات فى الواحة الخارجة على مدى ارتباط النص المكتوب والقصة المصورة، والذى يصل إلى حد التطابق مع النص تماماً (شكل ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٢)، فنجد قصة الخروج لبنى إسرائيل (شكل ٧٢) مستوحاة من (سفر الخروج) وآدم وحواء (شكل ٨٣) (سفر التكوين) وغيرها من الموضوعات المستوحاة من الترجمة السبعينية للتوراة.

وبالرغم من تقلص عدد الموضوعات المستوحاة من التوراة من الفترة فيما بعد القرن الخامس الميلادى، أمام موضوعات العهد الجديد، إلا أن قصص بعينها قد استمرت كمصدر لبعض الصور التى عثر عليها فى سقارة وباويط ودير سانت كاترين، وإن كانت تخدم الطقوس الدينية اليومية للكنيسة القبطية. وتبرز لنا من تلك الموضوعات أضحية إبراهيم بإبنه إسحاق (شكل ٩٧) (سفر التكوين) بما لها من أهمية طقسية وترتيل يومى فى الصلوات الخاصة بالكنيسة القبطية. كذلك قصة يفتاح وابنته (شكل ١٠١) (سفر القضاء) وأيضاً صور (العبرانيون الثلاثة) (شكل ٩٩، ١٠٠) المصورة فى سقارة وباويط فهى على الرغم من كونها مستوحاة من (سفر دانيال) إلا أنه قد ثبت أن نشيد الفتية الثلاثة كان ضمن التسابيح الخاصة بالكنيسة القبطية منذ أواخر القرن الرابع الميلادى كذلك صورت قصص من حياة النبى داود وحروبه ثم تتويجه ملكاً ثم صورته فى أواخر أيامه فى باويط (شكل ١٠٤- ١٠٧)، فهى ترجع إلى أهمية قصة داود فى الكنيسة القبطية لأنه أحد الأنبياء اليهود الذين يذكروا دائماً ضمن الصلوات اليومية للكنيسة، فضلاً عن الممارسة اليومية فى ترتيل أجزاء كبيرة من مزاميره والتى لا تزال ترتل حتى الآن فى الكنائس والأديرة والقلالى الخاصة بالرهبان.

أما من ناحية تناول الفنان لهذه الموضوعات، يمكن أن نستخلص بعض السمات العامة لموضوعات العهد القديم المصورة فى الفن القبطى من ناحية التناول الموضوعى لتلك القصص.

يتضح من المقارنة بين الموضوعات المصورة فى مصر ومثيلتها فى المقابر الرومانية أنها تحمل نفس المفاهيم الموضوعية المعينة بذاتها ولا تختلف عنها نهائياً. وهو الأمر الذى يقرر وحدة المصدر ووحدة اهتمام المسيحية بذات الموضوع المصور،

مثل موضوعات آدم وحواء والنبى نوح والفلك وأضحية إبراهيم والنبى يونان والحوت وعبور موسى البحر وغيرها من الموضوعات. وبالرغم من أن الموضوعات المصورة فـــى تلك الفترة (قبل الاعتراف بالمسيحية) مستمدة مباشرة من قصص العهد القديم، إلا أنه لوحظ فى تلك الموضوعات اختيار مواقف بعينها تمثل لحظة معاناة شديدة للشخصية المصـــورة حيـــث صور الفنان تلك اللحظة بما يملكه من إمكانية تصويرية أو رمزية للقصة، مثلما نجد فى صورة حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات، مع مقارنتها بما مثلته صور المقابر الرومانية لتلك الموضوعات.

هـــذه السمة التى حاول الفنان إبرازها من خلال هذا الكم من الموضوعات تمثل للمســـيحيين فى الفترة المبكرة دروساً مستفادة تدل على التمسك بالإيمان والصمود ضد الأخطار المحيطة بهم لتحقيق النجاة، وهى التى تجسد الظروف السياسية والدينية خلال تلك الفترة.

ولقـــد فضـــل الفنان القبطى تصوير مواقف المعاناة فى قصص أنبياء العهد القديم لأنها مرتبطة فى الواقع مع سمة الخلاص الذى نادى به السيد المسيح، ولم تقتصر فكرة الخـــلاص عـــند المســـيحيين بتفضيل تصوير معاناة الأنبياء فقط، ولكن أيضاً بالفكرة المطلقة للانتصار على الوثنيين والتى رمز إليها الفنان القبطى بتصويره لفارس منتصر يحقـــق الخـــلاص مـــن أعدائه الوثنيين (شكل ١١٤، ١١٥)، أو يرمز لها دائماً بمبنى أورشـــليم أو جنة الفردوس أو مكان الخلاص الذى ينشده أى مسيحى مثلما صورت فى حجرة الخروج وكوم أبو جرجا (شكل ٧٨، ١٥).

وقـــد اشتملت أيضاً صور العهد القديم على جانب توجهى تمثل فى تصوير فكرة العقـــاب الإلهـــى للذين يعصون أمر الرب كمحاولة لتوضيح أهمية الطاعة، فاستخدام الفـــنان القـــبطى صـــور أنبياء تعرضوا للعقاب، مثل صورة عقاب آدم وحواء وعملية خـــروجهما مـــن الجنة فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٤، ٨٣) وإصرار الفنان علـــى توضـــيح باب الخروج ليعبر عن مفهوم الغرض الحقيقى للقصة، وأيضاً صورة عقـــاب يونـــان بعـــد رفضه تحقيق أمر ربه وإلقائه فى جوف الحوت فى نفس الحجرة (شكل ٨٢)، وكذلك صورة خراب أورشليم عقاباً لليهود ولرفضهم الامتثال للنبى أشعيا

(شـكل ٧٦). كل هذه الصور نجدها فى حجرة الخروج وهى تواكب مفهوم الأغراض الجنائزية لتطابقها مع الطقوس الدينية التى كانت تتلى على روح المتوفى.

وفـى الفـترة الثانـية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين استخدمت تلك الموضـوعات أو بعضها برؤية دينية أخرى ومواكبة لظروف هذه الفترة، فنجد خلال القرنيـن السـادس والسـابع الميلادى صورت مجموعة من قصص العهد القديم ليس لأغراض جنائزية، حيث عثر على معظمها فى الأديرة القبطية وليس داخل المقابر، من أمثلتها صور الحجرة الثانية عشرة بباويط وهى تصور مجموعة من أنبياء العهد القديم كل واحد منهم يبشر لمجئ السيد المسيح وحدث مولده من العذراء ليؤكدوا على طبيعة المذهـب القـبطى الـذى تمسك به الأقباط بعد نتائج مجمع خلقدونيا، والذى ينادى بأن المسـيح قد ولد يحمل ناسوته ولاهوته معاً وأنهما طبيعتان فى جسد واحد وامتزجا قبل الولادة (شكل ١٤٨).

مـن هنا خضعت الموضوعات المستمدة فى صور الأنبياء القدماء لظروف العمل الفـنى والزمنى لتلك الفترة، فضلاً عن الموضوعات التى كانت تخدم أغراضاً طقسية للكنيسـة القبطـية فـتم الاستعانة بها لتبسيط تلك الرؤى الطقسية، مثل صورة أضحية إبراهيم فى سقارة (شكل ٩٧) ودير سانت كاترين وصورة أضحية يفتاح بإبنته فى دير الأنـبا مقـار ودير الأنبا أنطونيوس (شكل ١٠١، ١٠٢)، وصور النبى داود فى باويط (شكل ١٠٥، ١٠٦) والعبرانيون الثلاثة فى النار من باويط (شكل ١٠٠).

خلاصـة القـول، أن الموضـوعات المستوحاة من العهد القديم انتشرت فى الفن القـبطى فى نفس وقت انتشارها فى العالم المسيحى مؤكداً على أنها سياسة عامة تحت ظل الإمبراطورية الرومانية آنذاك. والبداية كانت منذ نهاية القرن الأول الميلادى، إلا أننا نفتقد فى مصر لتلك الأعمال المبكرة، على الرغم من أن استمرارها فى مصر كان قاصـراً حتى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً، بينما نجدها قد استمرت فى العديد من أقطار العالم المسيحى فترة أطول ربما حتى نهاية القرن السادس الميلادى فى آسيا الصغرى وتونس وروما واليونان وكبادوكيا حتى نهاية العصور الوسطى تقريباً.

ويـرجع ذلك لما تتسم به هذه الموضوعات من سمات إيمانية وتعليمية كبيرة كان الدين المسيحى فى بعض فترات تاريخه فى حاجة إليها منذ الفترة المبكرة، وبالرغم من

ذلك إلا أنه مع انتشار المسيحية والاعتراف بها أصبحت قاسماً مشتركاً مع موضوعات العهد الجديد.

ب- رؤية لموضوعات العهد الجديد (الإنجيل)

من أكثر الموضوعات المنتشرة فى الصور القبطية فى الفترة الثانية من التصوير الجدارى كانت الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وأحداثه عبر العصور.

تـبدأ مصادر تلك الموضوعات بالأناجيل الثلاثة كمصادر رئيسية (متى ومرقس ولوقا) بجانب أنجيل (يوحنا)، وهى المصادر المعترف بها فى الكنيسة القبطية، وجدير بالذكـر أن أناجيل مرقس ومتى ولوقا يمكن التعرف عليها مباشرة نظراً لأن محتواها وحوادثهـا يمكـن ترتيبها زمنياً وكتابتها تقترب من الكتابة التاريخية مما يسهل للفنان القدرة على الاستعانة بها من أجل التصوير المباشر والمطابق للحدث التاريخى.

وقد كُتبت الأناجيل فى البداية باللغة اليونانية المنتشرة آنذاك، وأسلوبها يعتمد على السرد التاريخى أكثر من المفهوم اللاهوتى الذى تميز به أنجيل (يوحنا) الذى يجمع بين السيرة الذاتية واللاهوتية للمسيح، وبالتالى ضعفت أهميته التاريخية وطغت عليها النظرة اللاهوتية التى تجمع بين الرمزية والواقعية معاً.

هـذا ما نلاحظه فى أن الموضوعات التى تحكى أحداثاً تاريخية "تذكارية" لسيرة السيد المسيح أو العذراء، أو أحداث فترة ولادة المسيح أو غيرها من الأحداث التاريخية الـتى سـجلها الفـنان القبطى على جدرانه، يمكن إسنادها بصورة كبيرة لأناجيل لوقا ومـتى، مـثل بشارة العذراء فى كوم أبو جرجا (شكل ١١٣) وصورة مذبحة الأطفال ورحلة العائلة المقدسة ومقتل زكريا وبشارته بمولد يوحنا وعمادة المسيح فى مغارة أبى حـنس (شـكل ٩٢- ٩٣) وغيرها من الموضوعات التذكارية نجدها تقترب كثيراً من النصوص المدونة فى أنجيلى متى ولوقا.

أمـا المفهـوم الرمزى واللاهوتى لبعض الموضوعات نجد أن الفنان قد استوحى مفهومها من أنجيل (يوحنا) مثل صورة المعجزات الثلاثة معاً فى مقبرة كرموز (شكل ١٦٠- ١٦١) بالإسكندرية والتى تبرز جانباً رمزياً لصور المعجزات جميعاً معاً.

ولـــم يقتصر مصدر إلهام الفنان القبطى على الأناجيل الأربعة، وإنما أيضاً اعتمد علـــى مصـــادر أخرى مثل رسائل الرسول (بولس) والتى شاع ظهورها منذ منتصف القـــرن الثالـــث الميلادى فى مصر، وهى تضم ثلاث عشرة رسالة متنوعة تجمع بين العقائد المسيحية والآداب والفضائل التعليمية فى الدين المسيحى، وعلى الرغم من النقد الديـــنى الـــذى قابل به الأقباط رسائل بولس إلا أن الفنان قد استعان برسائله فى بعض الصور وخاصة سيرة القديسة (تكلا) فى حجرة السلام بالبجوات بالواحة الخارجة (شكل ٩١)، وكذلك إصراره الواضح فى الاستعانة بالفضائل الاثنى عشر التى نادى بهم بولس فـــى رســـائله وصورها الفنان حول الحنايا وبداخل الأفاريز الزخرفية فى باويط (شكل ١٢٣).

هناك أيضاً أقوال الآباء والتى تحتوى على أقوال وأفعال نسكية كتبها هؤلاء الآباء الرهبان أو سمعت عنهم فسجلت، وهى تدور حول أصول التنسك وآدابه وتعاليمه، وقد اســـتخدمت كـــنقوش أو نصـــوص زينت بها جدران القلالى التى عثر عليها فى سقارة وكالـــيا وبـــاويط، ومن أهم هذه الأقوال تلك الخاصة بالقديس أنطونيوس ومقار وباخوم وغيرهم، وهى مسجلة فى صورة مخطوطات أو نقوش جدارية كانت فى أغلب الأحيان تنقش بجوار صور بعض القديسين الشهداء (شكل ١٢٥).

كذلـــك كانت الأنظمة والأحاديث التى تحدث بها القديس (باخوميوس) من مواعظ عمـــيقة فـــى الحـــياة النسكية كانت محور تسابيح وتراتيل الرهبان، استعان بها الفنان القـــبطى فـــى تصوير صور القديسين وملامحهم الشخصية وحركاتهم الايهامية والتى تعتـــبر دلـــيلاً مباشـــراً علـــى تأثـــره بتلك النصوص النسكية مثل مجموعة القديسين المصورين فى سقارة وباويط (شكل ١١٢).

هـــذا بجانـــب مصدر هام استعان به الفنان فى الفترة من منتصف القرن الخامس وحـــتى القـــرن السابع الميلادى فى تصوير القديسين المشهورين مستعيناً بسيرة هؤلاء القديسين الزاخرة بقصص كفاحهم حتى الاستشهاد. تلك الأعمال كانت مدونة فى معظم الأديـــرة ويحتفظ بها ليتعلمها الرهبان الجدد حتى تكون أعمال هؤلاء الشهداء قدوة لهم، وكـــان يكفى لتأييد تلك الأعمال وجود صور القديس أو الرمز له أو كتابة أشهر أقواله مـــثل صـــور القديسين "أبا مينا" و"أخنوخ" و "أرميا" و "أبوللو" و "سيسينيوس الفارس"

و"فوبيا أمون الفارس" وغيرهم فى سقارة وكوم أبو جرجا وباويط وكاليا (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٢، ١١٤، ١١٥).

هناك مصدر أخير كانت القصص تستوحى منه بصورة مباشرة وهى الصلوات والتراتيل التى كانت ولا تزال ترتل فى الكنائس والأديرة القبطية، والتى يتحدث فيها الأسقف عن الكثير من أعمال الأنبياء والرسل والقديسين، وهى تجمع بين مفهوم ومدلول القصة القديمةوالتشبه الحادث لشخص المسيح وسيرته الذاتية، وهو الإيحاء القصصى الذى يربط صور العهد القديم والعهد الجديد.

نجد أن بعض تلك التراتيل كانت تستخدم تصويرياً حتى تجمع بين الجانب الفكرى والنظرى للراهب أو المتعبد، فتعطى له صورة أعمق وأصدق. يضاف إلى ذلك جانب هام من التراتيل الجنائزية التى لعبت دوراً هاماً فى صور المقابر وأيضاً صور الكنائس والأديرة ليس فى مصر فحسب بل فى العالم المسيحى، وهى التراتيل التى كانت ترتل على روح المتوفى أو المشرف على الموت أو العبور للعالم الآخر Ordo Commendetionis animae وهى تحتوى على قصص الأنبياء والقديسين تعبر عن المحن والمصاعب التى عانوا منها فى سبيل ترسيخ عقيدتهم بالإضافة إلى أقوال تشفع للروح المشرفة على الموت وكلاهما يخدم الغرض الجنائزى، وكان طبيعياً أن نجدها مصورة بالمقابر بصورة مكثفة عن استخدامها فى الكنائس والأديرة.

تلك كانت المصادر، ولكن متى بدأ الفنان القبطى فى تصوير موضوعات من العهد الجديد فى مصر؟

فى الحقيقة لا يوجد لدينا دليل على تصوير مناظر من العهد الجديد ترجع إلى الفترة المبكرة، وخاصة خلال القرنين الأول والثانى الميلادى فى مصر، بينما فى روما ترجع أقدم صورة للراعى الصالح أو معجزة إقامة لعازر من الموت أو لصورة أورفيوس وهى صور ترمز للمسيح مباشرة إلى النصف الثانى من القرن الأول الميلادى، مثلما فى مقبرة دوميشيان بروما.

أما فى مصر فإن أقدم الأمثلة التصويرية تقع فى مقبرة كرموز بالإسكندرية وحجرتى الخروج والسلام بالبجوات ولكنها ظهرت بطابع رمزى بحت تستتر وراءها مفاهيم القصص والتى تتجه ناحية تثبيت العقيدة الجديدة والمحافظة عليها فى تلك الفترة.

ويبدو ذلك واضحاً فى صور المعجزات بكرموز (شكل ١١٦)، وكذلك صورة الراعى الصـــالح كناية عن شخص المسيح (شكل ١٣٥)، منظر الفتيات السبع وهو من الرموز المســيحية التى ترمز للارتباط بأورشليم (شكل ٧٣)، وكذلك مجموعة السفن التى أكثر الفـــنان من تصويرها فى مقابر البجوات وهى ترمز للكنيسة آنذاك (شكل ٨١)، إلا أن الموضـــوعات جـــاءت مـــبهمة إلى حد ما فضلاً عن الأسلوب الفنى الخاص جداً لتلك الفترة.

وربمـــا نجـــد شيئاً من الحرية والاستقرار الفنى الواضح فى صور حجرة السلام والتى تؤرخ بنهاية القرن الرابع وبداية الخامس الميلادى. والتى صور فيها الفنان منظر بشارة العذراء بل وكتب اسمها باليونانية (شكل٨٤، ٩٠)، هذا التحرر الذى نلمس بدايته فى تلك المقبرة استمر بصورة كبيرة خلال القرون التالية.

خـــلال الفـــترة الثانـــية صـــورت موضوعات تمثل أحداثاً تاريخية تحمل الصفة الـــتذكارية، إلا أنهـــا كانت تخدم فى بعض الأحيان مضموناً عقائدياً مثل صورة تعميد المســـيح فى باويط (شكل ١١٦، ١١٧) فهو بالرغم من أنه موضوع عقائدى إلا أنه لا يخـــرج عن كونه حدث تاريخى. وأيضاً مذبحة الأبرياء وهو الحدث التاريخى الذى تم تصـــويره فـــى دير أبو حنس (شكل ٩٢) ضمن أحداث متتالية لهذا الحدث على غرار السرد القصصى فى الفن المصرى القديم، فنجد المذبحة ثم مقتل زكريا الكاهن ثم زيارة المـــلاك ليوســـف ثم هروب العائلة إلى مصر، وهى أحداث تاريخية تذكارية فى نفس الوقت تمجد زيارة العائلة لمصر (شكل ٩٣).

أيضـــاً مـــن الموضوعات التى تم تناولها فى مصر وتحمل صفة تذكارية لمناظر القديســـين ســـواء الواقفين أو الجالسين داخل الحنايا أو منفردين على الجدران بصورة مكـــثفة يمكـــن ملاحظـــتها فى صور سقارة وباويط (شكل ١١٢)، وهى تمثل قديسين مشـــهورين فـــى المنطقة حاول الفنان تصنيفهم من حيث مكانتهم وأعمالهم، فمنهم من يحمـــل صفة الشهادة كأبو مينا ومنهم من اشتهر بإدارته لمجموعة من الرهبان والأديرة مـــثل القديســـين أرميا وأبوللو ومقار (شكل ٩٦، ٩٨، ١١٠، ١١٨)، ومنهم من تعلقت قصصهم بجانب أسطورى تعليمى فى نفس الوقت مثل القديسين فوبيا أمون وسيسنيوس

الفارس (شكل ١١٤، ١١٥)، أيضاً صورت موضوعات تحمل صفة إيمانية مثل التوبة تحت أقدام هؤلاء القديسين مثل صورة التوبة فى دير القديس أرميا بسقارة (شكل ٩٨).

هـناك موضـوعات لها سمات تخيلية أو رمزية، إلا أن مفهومها نابع من كتابات العهد الجديد وبعض المصادر التى تحدثت عنها، وتلك الموضوعات تنقسم إلى نوعين، الأول خـاص بالموضـوع الشامل، والثانى خاص بالشخصيات المستخدمة سواء كانوا متداخلين فى الأعمال الفنية أو غير ذلك.

فمـن ناحية الموضوعات نجد موضوع التجلى المصور فى الحجرة الثانية عشر فـى بـاويط يخـتلف من حيث التناول الموضوعى عن فسيفساء دير سانت كاترين أو صـور الـتجلى المصورة فى العالم المسيحى، هذا المنظر وإن كان حدث فعلى للسيد المسـيح إلا أنـه مسـتوحى من رؤية تخيلية للمكان وللشخصيات المصورة من أنبياء ورسل. أيضاً موضوع الصعود وما يصور من رموز بجانب العرش يعتبر من المناظر التخيلـية بالرغم من أنه نابع من أقوال النبى حزقيال وأكدها القديس بولس فى رسالته حول العرش الإلهى والمخلوقات الأربعة التى تحمله دائماً (شكل ١٤٩). أيضاً من تلك الموضوعات التى اعتمدت على أقوال بعض الرهبان المشهورين مثل باخوميوس حول رؤيـته لمصير الأشرار بعد موتهم وتعذيبهم فى جهنم على أيدي الملائكة، فبالرغم من أن القصـة نابعة من رؤية القديس باخوميوس (شكل ١٠٩)، إلا أن الفنان اعتمد على تخـيله الخاص للشخصيات المصورة والحدث الحركى للمنظر فى شكله النهائى. كذلك صـور الفنان بعض الأفكار التخيلية الخاصة فى صورة باويط وكلاهما يرمز لدخول الجـنة والحصـول على الخلاص، فى حين كان يصور مجموعة أخرى من القديسين "المقصـود بهم أنهم ما زالوا أحياء" يحملون كتباً عادية غير مرصعة أو لفافات صغيرة وملابسـهم عادية مواكبة لملابس الحياة اليومية فى حين صور الفنان القديسين الشهداء بملابس بيضاء (شكل ١١٨) وأيضاً من الصور التخيلية للفنان القبطى منظر الفردوس أو واحـة القديسـين الشهداء فصورها بإمكانياته الفنية المتاحة متأثراً بالفكر الهللينستى لمدرسة الإسكندرية فى كوم أبو جرجا (شكل ١٥).

هذا الوضع التخيلى جعل للفنان القبطى رؤية بعيدة الأفق للموضوعات التى تخدم الأغـراض الدينية، مما أدى إلى انعكاسها على الروح الفنية وتنمية روح الابتكار لديه، وهو الأمر الذى نفتقده بصورة كبيرة فى الفن البيزنطى.

أمـا بالنسـبة للـنوع الثانى، والخاص بالشخصيات التخيلية، فإن أبرزها صور الملائكـة فى أوضاعهم المختلفة كمبشرين أو حراس أو رموز مساعدة للعمل الفنى أو مشخصـة لمجموعة فضائل فى معظم الأمثلة التى تحدثنا عنها، والوضع العام لصور المـلاك كان على هيئة بشرية عادية وله جناحان وحول رأسه هالة ويتميز بوجه شاب أو طفولـى فى بعض الأحيان (شكل ١١٨، ١٢٢، ١٢٣)، كذلك يمكن أن نعتبر صور الأنبـياء فـى الحجـرة رقـم ١٢ بباويط (شكل ١٢٨) من الصور التى تحمل بعض التخيلات لصور الأنبياء فهى رمزية وليست واقعية استخدمت كعناصر مساعدة لخدمة منظر التجلى وتأكيد بشارة المسيح وولادة أمه العذراء للإله (شكل ١٤٨).

ج- التأثير الفرعونى والكلاسيكى فى الموضوع القبطى

لـم يمـنع ظهور الفن القبطى فى كنف الفنون الهللينستية الرومانية فى مصر من الميل ناحية الجذور المصرية القديمة والتى لاقت قبولاً عند المسيحيين مثلما تمسك بها المصريون فى ظل العصرين البطلمى والرومانى.

فقـد كان لبقاء بعض العناصر الفنية المصرية القديمة فى العصرين الهللينستى – الـرومانى دلـيلاً على بقاء بعض الموضوعات ذات المفاهيم الخاصة فى أقاليم مصر الوسـطى والعلـيا، والـتى احتفظت بالكثير من العادات والعقائد القديمة ضد التيارات اليونانية والرومانية.

ولقـد كـان للتشابه الجوهرى بين العقائد المسيحية والديانة المصرية القديمة أثره الكبـير فـى وجود بعض التأثيرات المصرية من ناحية الموضوع على الموضوعات القبطـية المصـورة جداريـاً، وهذه الموضوعات لم تمثل شذوذ فى الفن القبطى حيث اسـتطاع الفـنان توظـيفها وصبغها بملامح قبطية تحدث نفس الإنطباع النفسى القديم للمتعبد بروح مسيحية.

مـــن أبـــرز الأفكار القديمة التى استلهمها الفنان القبطى من الفكر المصرى القديم كانـــت عقيدة الحساب والعقاب، وهى أحد جوانب العقيدة المسيحية وأحد أبرز ملامحها القبطـــية آنذاك والمرتبطة بحياة الرهبان وتعاليمهم. فقد صور الفنان القبطى هذه الفكرة علـــى جدران الحجرة الثانية عشر بباويط فى صور ملائكة يعذبون الأشرار عقاباً لهم عمـــا اقـــترفوه من شرور (شكل ١٠٩)، تلك الفكرة على الرغم من ندرة استغلالها فى الفـــن القـــبطى والمسيحى عموماً، إلا أن مدلولها التأثيرى نابع من الأرشيف المصرى القديم والذى اعتاد استخدام تلك الأعمال تصويرياً وفى مختلف أعماله الفنية.

ولـــم تكن الأفكار المسيحية بعيدة عن الأفكار التى ألفها المصريون، بل فى بعض الأحـــيان وجـــد فيها المسيحى أساساً وسبيلاً يوضح أفكارهم الجديدة، ولعل من أبرزها أيضـــاً تلك الفكرة التى ترمز للانتصار على الشر، وهى الفكرة المعروفة فى الأساطير المصرية القديمة بما تحمله من معانى للوفاء والتضحية والفداء والخلاص المنتظر، كما أنها تحمل إيحاءاً أسطورياً رمزياً ألفه الفنان القبطى فى محاولة لتجسيد معانى مسيحية يصـــعب علـــيه تمثـــيلها بصورة أو بأخرى فى الفترة المبكرة، ومن هنا كان الاستعانة بالرمـــز المصـــرى القديم ومحاولة صبغة برؤية فنية معاصرة "رومانية" حتى تواكب الحركة الفنية آنذاك. فالأسطورة المصرية تمثل حورس وانتصاره على عمه الإله ست إلـــه الشر وخلاص الشعب من ظلمه، وفى العصر الهللينستى تحول حورس إلى الطفل حربوقراط واتخذ نفس مخصصات حورس، ولقد استعار الفنان القبطى شخصية حورس كشـــخص المســـيح حيـــث عبر عن ذلك فى صورته الموجودة فى مقبرة كرموز واقفاً بقدمـــيه فـــوق ثعبان وأسد مقلداً حورس فى الفن المصرى القديم وحربوقراط فى الفن الهللينســـتى (شكل ١٢٧). ليس ذلك فحسب، بل كانت هناك طريقة أخرى مستوحاة من أســـطورة حورس وهى تصوير فكرة الانتصار الذى يحققه القديس الفارس فوق جواده والـــذى يـــرتدى ملابـــس رومانية فى شكل مصرى قديم يهزم قوى الشر التى تتنوع صـــورها فهى إما حيوانات مفترسة أو أشخاص ترتكب معصية توجب القصاص منهم مـــثل صـــور باويط التى تصور القديس الفارس سيسينيوس وهو يقتل السيدة الباسيدريا عقاباً على ما فعلته تجاه أولاده (شكل ١١٥)، حيث استعان الفنان برموز مصرية قديمة ترمز للشر ونثرها حول الفارس لتساعد فى توضيح المعنى فى الانتصار الدائم لهؤلاء

القديسين على الشيطان الذى رمز له بتلك الرموز على أنها الاثنى عشر خطراً أو مرضاً طلب الفارس من ربه أن يعفى منها.

هكذا استطاع الفنان القبطى أن يوظف فكرة مصرية صميمة لخدمة العقيدة المسيحية بأكثر من طريقة، بحيث يمكننا أن ننسب تنوع الصور الفرسان على الجياد أو بدون جياد أو مسلحين على أنهم يرمزون كذلك لتحقيق النصر على قوى الشر أو الشيطان (شكل ١١٤).

يظهر أيضاً التأثير الفرعونى فى تمثيل العدالة والتى صورها الفنان فى حجرة السلام بالبجوات تمسك بالميزان وقرن الخيرات (شكل ٨٨)، حيث من المعروف أن المصريين قد رمزوا لإلهة العدالة بالإلهة (ماعت) تجلس أو تقف بجوار الميزان المخصص لمحاكمة الأرواح عقب الموت فى الأسطورة الدينية القديمة.

كذلك استخدم الفنان بعض مخصصات الآلهة المصرية القديمة، فى تجسيد السلام بالبجوات حيث صور سيدة تحمل الصولجان بيد وعلامة عنخ باليد الأخرى (شكل٨٩)، وكلاهما من الرموز المصرية القديمة، حيث يرمز الصولجان للقوة عند المصريين فضلاً عن كونه من مخصصات الإله أوزوريس إله العالم الآخر والذى كان يصور دائماً فى المقابر المصرية القديمة، أما علامة عنخ فهى فرعونية فى الأصل، والتى كانت تعنى الحياة لدى المصريين ولها أيضاً مدلول كبير لدى المسيحيين فهى ترمز للمسيح فى حياته وصلبه فكان تصويرها دليلاً على التأثير المصرى القديم. وهنا فإن الفنان قد استخدم رموزاً مصرية من التراث القديم ليوضح بها رموز مسيحية كالعدالة والسلام.

أما عن التأثيرات الهللينستية للموضوعات فهى تتركز فى العنصر الأسطورى المميز للفن القبطى وأحد العناصر الزخرفية فيه، فهو بلا شك نابع من أرشيف الفن السكندرى خلال العصرين البطلمى والرومانى، والذى استعان به الفنان منذ بدايته المبكرة ليس بغرض دينى بل كان للتستر ورائه فى فترة الاضطهادات الرومانية خلال القرون الثلاثة الأوائل بعد الميلاد.

أيضاً من التأثيرات الهللينستية الرومانية المواكبة لعنصر الموضوعات استخدام الفنان للكتابة اللغوية على الصور الجدارية، فهو أسلوب رومانى ازدهر خلال العصر

الإمـــبراطورى، وإن كان له أصل مصرى قديم، لذلك لجا الفنان القبطى لاستخدام تلك الخاصية ليوضح أسماء الشخصيات المصورة باللغة اليونانية ثم استبدلها باللغة القبطية بعـــد القرن الخامس الميلادى، ليس فى أشكال أسماء فقط بل فى كتابة بعض النصوص الدينـــية والخواطـــر والأقـــوال المشهورة، والتى تندرج تحت مسمى الخدمة التعليمية المواكـــبة لخدمـــة الصورة ذاتها. فهى بدون شك من أهم السمات الفنية التى انفرد بها الفنان القبطى عن الفنان البيزنطى.

هناك أيضاً تأثير هللينستى واضح فى تشخيص الأنهار مثل تشخيص نهر الأردن (شكل ١١٦) وهى السمة الفنية المتأثرة بصور الأنهار (النيل والتيبر وغيرها) فى الفن البطلمى والرومانى، والفنان هنا قد استلهم هذا الموضوع ووظفه لخدمة صورة التعميد الخاصة بالسيد المسيح.

بقـــى لـــنا أن نشـــير إلى أن الفنان القبطى تأثر خاصة بالملابس الرومانية سواء الدينية أو العسكرية وذلك فى صور القديسين الفرسان وغيرهم من حيث الشكل واللون وطـــريقة المحاكـــاة، وهى تعكس هذا التأثير الرومانى، فضلاً عن صور الأسلحة من دروع ورماح وسيوف تحمل الطابع الرومانى فى كثير من الصور القبطية.

خلاصــــة القـــول أن الفـــنان القـــبطى استوحى معظم موضوعاته من الأساطير المصرية القديمة واليونانية - الرومانية، والتى تحمل مميزات فنية مختلفة عن مميزات الفـــن الهللينســـتى وتتـــبع التيارات الشعبية التى تأثر به الفن القبطى المبكر. وفى تلك الأعمال نجد دليلاً على اقتحام الرموز المسيحية للموضوع الوثنى مثل الصليب والسمكة والحمامـــة والطـــاووس وجميعها رموز استخدمت فى العقيدة المسيحية فى فترة ما قبل الاعتراف بها.

د- ظاهرة التجسيد

يعـــرف التجسيد (التشخيص) فى الفن التصويرى بأنه الأسلوب الذى يعطى الفنان حـــرية التعامل مع مفاهيم معنوية أو مادية تحدد داخل إطار شكلى مناسب يخدم العمل الفنى ككل ويحقق الهدف المرجو من الصورة.

ومـــع ظهور المسيحية وانتشارها وما واكب ذلك من اعتماد الفنان المسيحى على الرمز والإيهام المصور كسلاح يواجه به الوثنية الرومانية واضطهادها آنذاك، نجده قد مال نحو ظاهرة التشخيص. والتى نلمس بدايتها المبكرة فى المقابر الرومانية المسيحية والـتى صـــورت تشخيص نهر الأردن وهو من الموضوعات الشائعة التى وظفت من أجـل خدمـــة حـــدث دينى هام وهو تعميد المسيح فى نهر الأردن، حيث شخص نهر الأردن فـــى مصر فى صورتين من باويط، الأولى (شكل ١١٦) على هيئة سيدة تمسك بقـــرن الخـــيرات والثانـــية (شكل ١١٧) على هيئة طفل عارى، وإن كان الشكل العام لتشخيص نهر الأردن فى الكنائس الغربية بعد القرن السادس الميلادى فى صورة رجل كبـــير السن، إلا أن التأثير الهللينستى واضحاً فى أسلوبه لتشخيص نهر النيل فى مصر على هيئة رجل مسن ذى جسد مترهل ينم عن الرخاء الوفير.

كذلك أبرزت صور حجرة السلام بالبجوات نماذج تشخيصية هامة، وهى تصوير الفـــنان لثلاث سيدات تحمل كل منهن مخصصات معينة ترمز لفضائل ثلاث هامة فى الفـــترة المسيحية المبكرة، أولى تلك الفضائل كانت فضيلة العدالة والتى صورها الفنان حســب مقتضى ما توحى إليه الكلمة اليونانية المؤنثة Δικαιοσυνη (شكل ٨٨) وهى مـــتأثرة بشخصية الإلهة (ماعت) وخاصة فى ارتباطها بتحقيق العدالة التى كان ينشدها المســيحيون فـــى فترة ما بعد الاعتراف بالمسيحية. وهناك سيدة أخرى تقدم لنا فكرة الســـلام على اسم مؤنث Ειρηνη (شكل ٨٩) بملابس مصرية وتحمل مخصصات من الأرشـــيف المصـــرى القديم (الصولجان وعلامة عنخ) وهو إيحاء من الفنان فى سلام ينشـــده بعـــد فترة الاضطهادات مبنى على القوة والإيمان. أما السيدة الثالثة فهى تمثل فضـــيلة عقائديـــة نـــادرة التصوير وهى الصلاة εύχή (شكل ٩٠) وقد يلاحظ مكان تصـــويرها فـــوق سقف الحجرة إيحاءاً بأن أمر الصلاة قادم من السماء، كما أن حركة الأيدي وتقدم القدم اليسرى على اليمنى إيحاء بقدومها ناحية المتعبد. هكذا شخص الفنان ثـــلاث فضائل وصفات إنسانية لها مدلولها العقائدي والتأثيرى الهام، فضلاً عن كونهم من المخصصات الرئيسية لشخصية المسيح.

مـــن الصور النادرة فى عملية التشخيص، تشخيص الكنسية المقدسة فى الحجرة الســـابعة عشـــر فـــى باويط (شكل ١٢٤)، وهى مشخصة فى صورة سيدة وفقاً لمعنى

الكلمة المؤنثة εκκλήσια وتعتبر من الصور الفريدة التى شخصت الكنيسة على شكل سـيدة، حيث من المعروف أن الكنيسة يرمز لها دائماً ببعض الرموز التى ورد ذكرها فى الكتاب المقدس مثل السفينة والحمامة الوحيدة والشبكة وغيرها من الرموز.

مـن مظاهر ظاهرة التشخيص فى الفن القبطى صور الأحد عشرة فضيلة والتى مـارس الفنان توزيعها دائماً إما حول الحدود الخارجية للحنايا (شكل ١٢٣)، أو ضمن الأفاريـز الزخرفـية لجدران الحجرات (شكل ١٢٢)، وهى تختص بأهم الفضائل التى يجـب أن يـتحلى بها المؤمن أو الراهب أو المتعبد المسيحى، وقد رمز لتلك الفضائل بشـكلين، إما فى شكل صورة نصفية كاملة لبعض الملائكة يحملون دروعاً دائرية كما فى صورة سقارة، أو على هيئة ميداليات تحمل وجوه الملائكة وأشكال إنسانية اعتبارية أخرى تحمل كل منها اسم أحد الفضائل.

وقـد كان لارتباط الفضيلة بالأعمال البشرية فى الحياة الدينية أثراً فى تشخيصها فـى شـكل صـورة بشرية أو ملائكية، الأمر الذى قربها أكثر للمسيحية، من أهم تلك الفضـائل الـرجاء والصـلاح والتواضـع والعفة والطهارة والشكر والصبر والإيمان والمحبة والقوة والطاعة والحكمة، وهم الأحد عشر فضيلة التى استخدمت فى تشخيص حـول معظم الحنايا التى عثر عليها فى الكنائس القبطية خلال القرنين السادس والسابع المـيلادى، فضـلاً عـن كونها من السمات الشخصية للسيد المسيح التى ورد وصفها واستخدامها فى الأناجيل الثلاثة وبعض الأعمال الأخرى.

مما سبق يمكننا أن نؤكد أن الفنان القبطى قد استخدم خاصية التشخيص (التجسيد) فـى إبراز مفاهيم دينية معنوية ومادية، هدفها الرئيسى نابع من محاولات رجال الفكر اللاهوتـى لتبسيط المفاهيم الدينية التى شابها بعض الغموض الدينى عند تفسيرها خلال القرنيـن الـرابع والخـامس المـيلادى حتى تكون أقرب من خلال تلك الرموز لحياة المسيحى اليومية.

ويتضـح لـنا اهتمام الفنان القبطى بالموضوع فى المقام الأول، والذى يسمو فى بعـض الأحـيان علـى الأسلوب الفنى المصور به، ومرجع ذلك بالضرورة لارتباطه الشديد بالعقائد الدينية والتى يعتبر فيها الموضوع المصور ركناً هاماً من أركان تعليمها وانتشـارها. ومع منتصف القرن الخامس الميلادى شهدت الكنيسة القبطية أحداثاً هامة

غــيرت من مفاهيمها السياسية ورسخت عقيدتها المذهبية "المونوفيزيقية" والتى دافعت عــنها ضــد أى هرقطة أو بدعة تهدد كيانها العقائدي. وتخلل ذلك إظهار العداء نحو اليونانييــن وكــل مــا هو يمت بصلة لهم حتى أنهم تخلو عن اللغة اليونانية وأصبحت القبطية هى اللغة السائدة فى البلاد آنذاك.

وقد كان محور هذا الاختلاف حول طبيعة المسيح وهل كان له طبيعتين مختلفتين منفصــلتين وهو ما نادى به المذهب الغربى، أو هما طبيعتان امتزجتا معاً قبل الولادة وهو المذهب الذى نادى به الأقباط.

مــن هنا خرجت لنا ملامح موضوعية تمجد الاتجاهين، ففى الكنيسة الغربية قلت أهمــية موضوعات السيدة العذراء على أنها أم الإله وكذلك موضوعات الولادة وكافة الأحــداث المختلفة والمحيطة بولادة المسيح. بينما تخصصت فى تصوير مناظر موت العــذراء والتجلى للمسيح والعشاء الأخير والمعمودية وصور الراعى ومناظر المسيح المصلوب.

بيــنما كان من المنطقى أن يلتزم فنان الكنيسة القبطية بتصوير موضوعات تمجد مذهبه وتدافع عنه ضد المذهب الغربى، فخرجت موضوعات خاصة بالفن القبطى، من بينها موضوع إثبات جوهر المذهب القبطى مثل تصوير بشارة العذراء بواسطة الحمامة أو المــلاك، وصــورتها وهى تحمل المسيح رضيعاً وحول رأسه هالة، بالإضافة إلى موضــوعات تستخدم للدلالة على ولادة المسيح الإله مثل مذبحة الأبرياء وقصص حياة زكــريا الراهب ومولد يوحنا المعمدان وهروب العائلة المقدسة إلى مصر وغيرها من الموضوعات التى افتقدتها الصور البيزنطية.

مــن تلــك المناظر المميزة أيضاً والمقننة منظر تمجيد والدة الإله الذى أصبح له أهمــية فى الطقوس الدينية والعبادة، فعلى الرغم من أنه ذات جذور مصرية قديمة، إلا أنــه مع بداية القرن السادس أخذ مفاهيم أخرى موظفة لتواكب طقوس الخدمة اليومية، وتحقــق امــتزاج الناسوت واللاهوت معاً قبل الولادة وتكررت تلك الأعمال بصورها المخــتلفة فــى العديد من الكنائس والأديرة فيما بعد القرن السابع الميلادى فى محاولة لإثبات المذهب المصرى.

هكذا كان الانعكاس الدينى المذهبى واضحاً على الموضوعات وبصفة خاصة فى الفترة الثانية من فن التصوير الجدارى مما انعكس على طبيعة الموضوعات المستخدمة فى الفن القبطى التصويرى.

ثالثاً: الأسلوب الفنى فى التصوير القبطى

إن دراسة التطبيقات التصويرية فى الفن القبطى تقودنا إلى تحديد الأسلوب الفنى الخـــاص لفترتين مميزتين الأولى تنحصر فيما بين القرنين الثالث والخامس الميلادى، والثانـــية تنتمى إلى الفترة ما بعد القرن الخامس الميلادى. فإذا كان الأسلوب الفنى فى الفـــترة الأولـــى يمـــتاز بوقوعه تحت المؤثرات الفنية المختلطة من فرعونية ويونانية ورومانـــية (هللينستية) وشرقية، فضلاً عن ميله الشديد لروح الموضوعات الدينية، فإن الفترة الثانية تمتاز بالذاتية الخاصة للأسلوب القبطى.

الفترة الأولى

وجد الفنان القبطى فى الفترة الأولى فى أسلوب التصوير الجدارى المصرى القديم الأســـس الفنـــية التى تحقق له عناصر تصويرية تتفق مع مفهومه وعقيدته وبالتالى لا تخضـــع مـــن هـــذا المنطلق لقواعد الفن المنظورى الحادث آنذاك، حيث اكتفى الفنان بالـــرؤية غير المنظورية التى تعتمد على التصوير السطحى للموضوعات مع الاحتفاظ بالمضمون والهدف.

هـــذه الســـمة يمكن ملاحظتها فى أكثر من صورة فى مقبرة الخروج بالبجوات، حيث أبرز الفنان الرموز الأساسية للحدث المصور مع إبراز الحركة الملائمة فى ضوء إمكانـــياته الفنية، مع إلتزامه باستخدام التعبيرات اللغوية من أسماء وكلمات تحدد مفهوم القصة، فضلاً عن ميله لاستخدام الإيحاءات الشكلية واللونية لإبراز مفهوم القصة أيضاً. كـــان ذلـــك عوضـــاً عن ضعف الأسلوب الفنى المميز لفنان حجرة الخروج بالبجوات وأيضاً فى كهف أتريب.

هــذا الأســلوب غير المنظورى أعطى للفنان القبطي حرية تحديد المكان والوقت المناســبين لتحقيق أهداف الصورة الدينية التى تخدم غرضاً معين (أزلى الطابع)، دون الانســياق وراء الزمان والمكان الملازمين للحدث الفعلى مثلما نجد فى صور العصر الهللينســتى ذات السمة الواقعية المحددة. ربما يكون الفنان القبطى قد لجا لهذا الأسلوب المصرى القديم بشكل رمزى زخرفى حتى لا تكون الصورة الدينية صورة واقعية وتفقد بذلك أهميتها الروحية الخالدة.

وحــتى يتحقق ذلك لجأ الفنان القبطى إلى تصوير بعض الأشجار كحدود فاصلة تصــويراً ورمزياً مثل صور الأشجار فى خروج موسى (شكل ٧٣، ٧٤) وفى صورة كــرموز (شــكل ١٥٥)، وأيضــاً مــثل تصويره لبقعة باللون الأزرق فى قصة يونان والحــوت كتــب أعلاها (البحر الأحمر) باليونانية (شكل ٨٢)، وهى رموز محددة لجا إليها لخدمة سير الأحداث فى القصة المصورة.

وقد يكون التعبير عن المكان فى بعض الأحيان عنصراً إجبارياً لا يستطيع الفنان التغاضى عنه مثل صورة سفينة نوح وسفينة يونان، حيث أجبر الفنان على تصوير مياه زرقاء حتى يعطى الصورة إحساسها الفنى الواقعى (شكل ٧٢، ٧٣).

من أبرز خصائص التصوير (غير المنظورى) استخدام أسلوب البعدين كسمة فنية تحقــق للفــنان المصــرى عمومــاً ذاتية خاصة تختلف عن وسائل التعبير التصويرى الهللينستى أو الرومانى، وهى أيضاً سمة تصويرية إلتزمت بها الصور الدينية فى مصر مــنذ العصــر الفــرعونى، وإن كــان استخدامها فى الفن القبطى قد جاء ليحقق الفكر العقــائدى فى عملية الإيحاء الدينى المستتر وراء العمل الفنى فى ظل ظروف السياسية السائدة فى تلك الفترة.

وقــد إلــتزم الفنان القبطى باستخدام البعدين "الطول والعرض" فى معظم الصور الجداريــة، وكان استخدام المنظور قليلاً جداً، وأدى هذا الأسلوب إلى استخدام أساليب أخرى مواكبة لأسلوب البعدين فجاءت رسوماته بالطريقة الجانبية فى أغلب الأحيان مع استخدام الطريقة الأمامية ذات التأثير العصرى آنذاك فى بعض الموضوعات التى رأى ضرورة تصويرها بالطريقة الأمامية، مثل صورة المسيح قاهر الشر فى كرموز (شكل ١٢٧)، وصــورة النــبى أشعيا ونوح ودانيال والشبان الثلاثة وآدم وحواء فى (حجرة

الخـــروج وكـــل صـــور حجرة السلام) (شكل ٧٥- ٨٥)، لما لها من خاصية التعامل المباشـــر مـــع المتعـــبد فضلاً من عدم وجود حركة فعلية فى أى اتجاه تلزم الفنان أن يصورهم فى شكل جانبى.

أما التصوير الجانبى فنجده فى القصص ذات المدلول الحركى الملزم على الفنان، مثل تصويره لحركة الحيوانات، وحركة قوم اليهود وجنود فرعون، والعبد المتجه ناحية البـــئر فى قصة روبيكا، والنبى إبراهيم وسارة، والراعى الصالح المتجه ناحية أغنامه والعـــذارى الســـبع المتجهات ناحية أورشليم، وباقى صور حجرة الخروج. (شكل ٧٢، ٧٣)

مـــن ناحـــية أخـــرى استخدم الفنان أيضاً طريقة الثلاث أرباع لفة فى المزج بين الشـــكل المصرى القديم والشكل اليونانى للأوضاع والحركة، وهى الصفة التى تميزت بهـــا صور المعجزات الثلاثة فى مقبرة كرموز (شكل ١٥٥)، وفى صورة موسى أمام أورشليم (شكل ٧٨)، وصورة آدم وحواء والتى رغب الفنان فى إيجاد صلة بينهم وبين الباب من خلال إمالة وجههم ناحيته للإيحاء بعملية الخروج (شكل ٧٤).

إن هـــذا الخلـــط الكبـــير بيـــن المؤثـــرات التعبيرية للفن المصرى القديم والفن الهللينســـتى، قـــد انتشرت فى أواخر العصر الرومانى بصورة كبيرة منذ نهاية القرن الـــثانى وبدايـــة القرن الثالث الميلادى، ويمكن ملاحظة ذلك على صور البورتريهات الشخصـــية المصـــورة وكذلك الشواهد الجنائزية وصور التوابيت الرومانية التى عثر عليها فى مصر وكان معظمها يخدم أغراضاً جنائزية متعلقة بالديانة الوثنية.

مـــن الســـمات الفنية المميزة للرؤية غير المنظورية أيضاً استخدام الخط المحدد للأشـــكال المصورة فى تحديد معالم الشخصيات بالألوان الداكنة أو الفاتحة، ويمكن أن نـــدرك تلـــك الســـمة فى مقبرة كرموز بالرغم من وضوح التأثير الهللينستى لمدرسة الإسكندرية. أيضاً فى حجرة الخروج كان الخط المحدد باللون الأبيض والأحمر الداكن، وفى حجرة السلام كان باللون الأحمر. والخط المحدد يعنى الاحترام للتكوين المصور، "للشخصـــيات والأفعال" والتى تعطى مفهوماً فلسفياً عقائدياً رغبة منه فى إيجاد صورة خالدة تكفى للتعريف ربما تمثله تماماً من فكر عقائدى أو هدف دينى مثلما كان مفهومه فى التصوير المصرى القديم.

وإذا كانــت الرؤية (غير المنظورية) أسلوباً مصرياً صميماً فى الفن القبطى، فإن فــن الإيحــاء الــذى مال إليه الفنان القبطى فى أسلوبه المبكر تأثير هللينستى نابع من مدرســة الإســكندرية الفنية مبدعة فن خداع النظر والإيحاءات الشكلية واللونية لخدمة العمل الفنى ككل.

فمن ناحية الشكل أو الخط نجد تصوير شكل الجب الذى يقف بداخله النبى دانيال والأسدان فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ٧٧) على شكل حدوة حصان تمثل مقطع رأســى للبــئر بــدون إيــراز أى عمق واضح، هذه الحدوة بهذا الشكل تمثل سطحية تصويرية مكونة من بعدين طول وعرض باللون الأصفر ومحددة بواسطة خط تعبيرى لخدمــة الحــدث وللإيحاء بالعمق، فإذا حذفنا التكوين الخارجى هذا لتيقنا من شخصية الحدث مثلما صورت فى العديد من المقابر المسيحية الأخرى، والرمز للبئر بهذا الشكل يــدل على أن الفنان القبطى أراد التعبير عن الحيز الضيق للإيحاء بعوامل نفسية تميز الفن القبطى مثل العذاب والمعجزة الحادثة وهو الغرض من الصورة آنذاك.

نفــس الســمة نجدها فى السلسلة المصورة لقصة يونان والحوت وأبرز المعانى الواضــحة فــى تأهب الحوت لابتلاع يونان ودخوله إلى جوف الحوت وخروجه منه (شــكل ٨٢)، أيضاً الإيحاء الخطى نجده فى صورة القديس أندروس فى مقبرة كرموز والتى صورت حركة ردائه متأثرة بحركة الرياح المعاكسة لحركة القديس (شكل١٥٥)، وهــى الخاصــية التى يطلق عليها اسم المنظور الفراغى أو (الإيحاء بالفراغ) Arial Prespective وهــى الإيحــاء بالتأثيرات الطبيعية غير الظاهرة للمشاهد إلا أنه يشعر بوجودهــا مــن خلال تأثيرها على الأشكال المصورة وهذه السمة تميز بها فن مدرسة الإسكندرية.

من التأثيرات الهللينستية أيضاً، استخدام الفنان لطريقة التأثيرية Compendiaria وهــو الأسلوب الذى يعتمد على اللمسات السريعة بالفرشاة مع دقة اختيار الألوان التى تحقــق انسجام كامل ورؤية منظورية من بعد، هذا الأسلوب ينقلنا لصورة السيد المسيح (قاهر الشر) فى كرموز (شكل ١٢٧)، والتى نجد بها كل مقومات التصوير الهللينستى فى تحديد الطبقات المبصرة "الرؤية البصرية" فى تناسق الألوان وتحديد الظلال والعمق

الضـــوئى Visual Strata، وتبدو واضحة فى تقسيم جسد المسيح إلى قسمين أحدهما مظلل بالألوان الداكنة والأخرى مواجهة لمصدر ضوء فتبدو ألوانه فاتحة.

تلــك الخاصية أخذت تطورها بصورة مباشرة من صور البورتريهات الشخصية وتعرف بظاهرة توزيع الضوء على السطوح المصورة باستخدام اللون الفاتح "الأبيض – الأصــفر –القرمــزى – الفاتح" وهى من إبداعات فنانى البورتريهات وإن كان لها أصل هللينستى "سكندري".

مــن الســمات الهللينستية الأخرى المواكبة لصور الفترة الأولى وخاصة صور كــرموز تلك الرؤية المنظورية الخاصة في ملامح الوجوه وترتيب الشخوص وصور الســلال الإثنا عشر بخطوط منظورية، فضلاً عن إيجاد مصدر أمامي للصورة (حدر الصــورة) Foreground، وآخر خلفى Back ground حيث يمكن ملاحظة تصاعد الخطــوط التصويرية من أسفل إلى أعلى مع مراعاة الخلفيات والمنظور المرئى، وهى احدى خصائص التصوير المنظورى للعصر الهللينستى.

أمــا عــن أســلوب تصوير الملابس فى الفترة الأولى، فنجده قد تميز بالتحوير الواضح فى بعض ملابس الشخصيات مثل حجرة الخروج، إلا أنها تعطى إنطباعاً عن الزى الرومانى المستخدم فى الحياة اليومية، ولا يخرج عن نطاقه إلا فى أضيق الحدود حينما تؤثر مفاهيم القصص المصورة على الأسلوب الفنى مثل صور أنبياء العهد القديم والتى ظهرت بها بعض السمات الشرقية إلى حد ما.

والملابــس فــى حجــرة الخــروج عبارة عن قميص تونيكا رومانى ولكنه ليس بالقمــيص القصير، وإنما يبلغ طوله أسفل الركبتين ويطلق عليه اسم Tunicatus وهو قمــيص مزخــرف بشرائط (كلافى – Clava) وهى مصنوعة من النسيج وبتكوينات زخرفــية واحــدة، تلــك الأشرطة بتلك الزخرفة قد صورت من قبل فى البورتريهات الرومانــية وعلــى التوابيت التى ترجع إلى الفترة من القرن الثانى وحتى نهاية القرن الثالث الميلادى.

وقد نجد التأثير الشرقى "السورى – البيزنطى الشرقى" واضحاً فى صور البجوات ولا ســيما أغطية الرأس لمعظم أنبياء اليهود والتى أخذت شكلاً مخروطياً لا نجد مثيله فى أغطية الرأس المصرية أو الهللينستية وإنما تميل للفن السورى حيث صورها الفنان

فى المعبد اليهودى فى (دورا أوروبوس) والتى ترجع إلى أواخر القرن الثانى الميلادى نجد فنان حجرة الخروج قد صورها على رؤوس العبرانيين الثلاثة (شكل ٨٣)، وربما يكـون التأثـير هـنا نابعاً من المدلول القصصى للترجمة السبعينية على الفنان والذى استوحى تلك القصص من نصوص الكتاب المقدس للعهد القديم.

فى حجرة السلام (شكل ٨٤، ٨٥) نلاحظ تطور الأسلوب الزخرفى للملابس إلى حد ما بالمقارنة بصور الخروج، فهى تبدو دقيقة فى إبراز ثنايا الملابس بأشكال خطية بـاللون الأسود أو الأحمر حتى لا يقتحم الفنان العمق، كذلك تبدو دقة الفنان فى اختيار الألـوان للملابـس الـتى تميزت بوجود العباءة فوق قميص التونيكا وهو الملبس الذى تمـيزت بـه الصـور المسيحية بعد ذلك، حيث اختفت الشرائط "الكلافى" من ملابس القديسـين تمامـاً بعـد القرن الخامس الميلادى وأصبحت بدون زخارف وإن تميزت بـالخطوط الداكنة لتحقيق مزيد من الواقعية للصورة من خلال استخدام ألوان متدرجة من لون الملبس نفسه.

مـن هـنا نجـد أن كل ملامح التيار الشعبى واضحة فى أسلوب التصوير للفترة الأولـى والتى تميزت باختلاط المؤثرات الفنية واستخدام الرمزية والإيحاءات الشكلية واللونـية، حتى أبرزت لنا أسلوباً تصويرياً مبسطاً يوضح المعنى ولا يبالغ فى العنصر الزخـرفى الجمـالى، بيـنما نجـد الأسلوب المصور لمعظم تلك الموضوعات والتى استخدمت كمقارنة من العالم المسيحى تأثرت كثيراً بالسمات الكلاسيكية وبصفة خاصة فـى صـور المقابـر السردابية فى روما ولكنها مستخدمة (الأساليب الفنية) بإمكانيات متواضـعة تـبدو واضـحة فى الخطوط والسمات التعبيرية فى ملامح الوجه وبساطة التكويـن الموضوعى حتى يفى الغرض والتعبير الواضح عن الموضوع المصور فى أبسـط صـورة. ويمكـن ملاحظـة ذلـك بصورة واضحة فى المقارنات المستخدمة لموضوعات الفترة الأولى.

الفترة الثانية

مـن خـلال تطبيقات الفترة الثانية والتى تمتد من منتصف القرن الخامس وحتى منتصـف القـرن السابع الميلادى نلاحظ حدوث تصفية لبعض المؤثرات الفنية السابقة

(الفرعونـــية والهللينستية)، وجاءت تلك التصفية وفقاً للمعايير الدينية والمذهبية الحادثة، بحيـــث اســـتمر التأثير المصرى القديم بصورة مباشرة وإن أصبحت معالمه جزءاً من معـــالم التصـــوير القبطى آنذاك، بينما تقلصت المؤثرات اليونانية الرومانية تماماً وهو اتجاه يتوافق تماماً مع الاتجاه العام للكنيسة القبطية آنذاك.

فقـــد تمـــيز الأسلوب الفنى بالاستقرار منذ القرن السادس الميلادى حيث بدأ يميل نحو إيجاد مثالية خاصة به نابعة من ارتباطه الدائم بالعقيدة الدينية والمذهبية النابعة من أحـــداث تلـــك الفـــترة. فإذا كان فنان الفترة الأولى قد اعتمد على المؤثرات العشوائية المختلطة، فإن فنان الفترة الثانية اعتمد على المؤثرات الصريحة والتى تبرزها خطوط واضـــحة وعنصـــر زخرفى بديع وألوان زاهية وخطوط محددة وأشكال مباشرة وليس محـــورة، هذا ما تعكسه لنا صور التطبيقات من باويط وكوم أبو جرجا وسقارة وكاليا وأديـــرة أبو حنس وسانت كاترين من الملامح التصويرية لتلك الفترة، حيث ابتعد الفنان القـــبطى إلـــى حد ما عن الفكر غير المنظورى وخاصة فى تحديد رؤية لمكان الحدث المصـــور، وذلـــك بعمل خلفيات للمنظر إما أنْ تكون معمارية أو طبيعية تساعد على تحديـــد ظـــروف الحـــدث، هـــذه الخلفيات صورت دائماً فى الموضوعات ذات السمة التذكارية أو التى تصور حدثاً تاريخياً ولها انعكاس دينى مميز.

ففـــى ديـــر أبو حنس تميزت جميع اللوحات بالخلفية المعمارية، وقد وضح تأثير الفنان بالعمارة البيئية التى تتمثل فى الأعمدة الإسطوانية الضخمة والتكوينات المعمارية التى تمثل سمة إيحاء فنى بواجهة قصر أو مدخل له أعمدة وعقود أو خلفية حجرة، تلك الخلفيات يمكن مشاهدتها فى عرش هيرودوس وحلم يوسف ومقتل زكريا. وعرش قانا الجليل وبشارة زكريا من دير أبو حنس (شكل ٩٢- ٩٥).

والحديث عن الخلفية يقودنا إلى خاصية هامة فى تحديد مستويات معينة فى اللوحة القبطية، والتى تنقسم إلى ثلاثة أقسام يرمز دائماً الجزء الأعلى إلى "السماء" ثم الأوسط الـــذى يمثل فيه "الموضوع المصور" والأسفل يمثل "الأرض" الذى تقف عليها عناصر الصـــورة ، هـــذا التقسيم الخاص ببعض الخلفيات يمكن مشاهدته فى صور من باويط وســـقارة وهى شبه أكيدة بألوان ثلاثة السماوى والأبيض والأصفر والقرمزى الداكن، بجانـــب ذلـــك هناك مناطق تميزت بخلفيات معينة يميزها اللون الأسود ذو التهشيرات

البيضـــاء ثم ترسم عليها الصورة بألوان زاهية فتبدو شخصياتها وكأنها خارجة كالنور من الظلام الحادث للخلفية لما يحدث انطباعاً نفسياً للصورة، ويمكن مشاهدتها فى صور كوم أبو جرجا.

أيضـــاً من المميزات الفنية لصور الفترة الثانية، أسلوب تصوير الأشخاص والذى اتجــه فــيه الفنان نحو المثالية إلى حد ما بالمقارنة بروح التحوير والتأثير الهللينستى الحــادث في الفترة الأولى فالوجوه هنا تكاد تكون دائرية أو مثلثية فى بعض الأحيان، وقــد تميزت صور الرجال دائماً باللحية والشعر الكثيف المصفف فى كتلة واحدة فوق الجــبهة، والــذى إمــا يكون برباط للشعر من الأمام أو بدون وإما أن تكون له حدود متعرجة بخط خارجى أو تأخذ إطار محدد بلون داكن.

أيضــاً نجــد تصوير الوجوه بأنف طويلة ومدببة تحددها خطوط مستقيمة وتفتقد للظــل المــتدرج، وفــم صغير ومغلق، إلا أن الفنان فى تلك الفترة استخدم الظل قليلاً وخاصـــة فـــى تحديد ظلال الرقبة والوجنتين وأسفل وأعلى العينين حيث كان يستخدم خطياً اللونين الأحمر والقرمزى الداكن والفاتح. ويمكن ملاحظة دقة ملامح الوجوه فى صورة القديس بولس من باويط، وصورة النبى دانيال وباقى صور الأنبياء المصورين فى الحجرة رقم ١٢ من باويط (شكل ١٢٨)، حيث يتضح لنا بعض التأثيرات السورية فـــى تصوير ملامح الوجوه والتى لاقت قبولاً لدى الفنان القبطى لفترة محددة منذ نهاية القــرن الخــامس الميلادى، وتمتاز تلك الملامح بصورة الشارب الخفيف الطويل الذى يســدل على اللحية الخفيفة أيضاً والمحددة دائرياً، وتحيط بإطار الوجه خطوط متعرجة تحدده وهى تتبع فى طرازها العام التصوير السورى والساسانى.

كـــان لشكل الجدار فى الصور القبطية تأثيره على أحجام الأشخاص المصورين، ســواء كانــت أشكال دائرية أو نصف دائرية أو مستطيلة أو تجويف حنية وغيرها من الأشــكال، فالفنان القبطى كان يميل دائماً للقضاء على الفراغ وتلك الخاصية جعلته لا يتقيد بشكل الجدار، وتحديد أحجام الشخصيات المصورة بما يواكب حدود الجدار ، وقد كان يتغلب على الأجزاء الضيقة بتصوير أحد الحيوانات والتى ربما لا يكون لها دوراً فـــى العمـــل الفـــنى، وإن اقتصـــر دورهـــا هنا على ملئ الفراغ الكائن بين رسومات الشخصيات، ويمكن رؤية ذلك فى كافة صور باويط على الجدران الدائرية.

حـــاول الفـــنان القبطى فى بعض الصور أن يطبق الرؤية المصرية القديمة حول تحديـــد شخصية رئيسية للحدث بحجم كبير عن بقية الشخصيات المصورة، ففى باويط نجـــد العذراء جالسة على العرش بحجم معتاد، بينما يقف إلى جوارها اثنان من رؤساء الملائكـــة بأحجـــام أقل منها شكل ١٤٢)، كذلك الصورة النصفية التى تشخص الكنيسة والـــتى تبدو بحجمها النصفى أكثر من الأحجام الكلية للقديسين المصورين بجانبها (من بـــاويط)، كذلك صورة التائب من دير القديس أرميا بسقارة والذى يبدو بحجم اقل بكثير من أحجام القديسين الواقفين (شكل ٩٨). هذه السمة يمكن أن نجدها فى الفن المصرى الـــذى حـــدد الشخصية ذات الأهمية بحجم كبير فى الصورة ثم باقى الشخصيات بحجم أقل.

حول التأثيرات المصرية القديمة أيضاً نجد صور دير أبو حنس تذكرنا بالأسلوب الفـــنى المتـــبع فى التصوير المصرى عندما كانت الأحداث تصور بالتتابع واحدة تلو الأخـــرى بفواصـــل بسيطة أو بدون، فقد تأثر الفنان أبو حنس وسرد لنا مجموعة من القصص المتتالية فى إفريز واحد لأحداث فترة ولادة المسيح، كما يلاحظ أنه كرر نفس الأسلوب فى صور من حياة القديس زكريا فى نفس الدير (شكل ١١١).

يلاحـــظ أن التأثـــير المصرى لم يكن كذلك فحسب، بل نجد أن الإفريز المصور محصور بين خطين أفقيين محدودين الإطار المصور فيه بالكامل، وهو أسلوب مصرى معـــروف فى الصور المصرية القديمة، بينما إلتزم فنان باويط بتحديد مناظر من حياة النـــبى داود لتبدو مستقلة داخل إطار محدد وفصل بين تلك الإطارات بوحدات زخرفية هندسية ونباتية (شكل ١٠٤).

تمـــيزت صور الفترة الثانية أيضاً بالهالة المستديرة المعروفة فى الفن المسيحى، فقـــد كانت تصور لأول مرة حول رأس السيد المسيح مثلما صورت فى صورة الفترة الأولـــى (مقبرة كرموز)، ثم أصبحت أكثر شيوعاً حيث صورت حول رؤوس الملائكة والقديسين بجانب السيد المسيح والعذراء، ونجد أن أسلوب الفترة الثانية قد صور الهالة فوق أشخاص ليس لهم علاقة بالدين المسيحى مثل الملك هيرودوس فى مذبحة الأبرياء (شـــكل ٩٢)، والملك شاؤول وحراسه (شكل ١٠٥)، والنبى داود فى معظم صوره فى باويط (شكل ١٠٥، ١٠٨)، والتفسير الوحيد لتواجد الهالة حول رؤوس هؤلاء يبتعد عن

المفهوم الدينى الذى صورت من أجله فوق رؤوس السيد المسيح والعذراء، وربما كان تصويرها هنا لتميزهم بالقوة كملوك أو أنبياء.

هذا ولقد لعبت الزخرفة والإيحاءات الأسطورية الشرقية (الفارسية أو السورية – البيزنطية الشرقية) دوراً هاماً فى تحديد سمات الفن القبطى وخاصة فى بداية القرن السابع الميلادى، وتبرز دورها فى السمة الأسطورية الغالبة على فن التصوير فى باويط من خلال صور الحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد وأسلوب الزخرفة المختلطة بعناصر هندسية ونباتية ممزوجة بعناصر حيوانية وآدمية متأثرة بالفن الشرقى في سوريا وفارس (شكل ١٢٠، ١٣١).

من ناحية الملابس نجدها قد تحددت إلى حد ما فى الفترة الثانية حيث اتخذت أشكالاً أكثر وقاراً وتميزت بالرداء السفلى دائماً ويعلوه العباءة (الهيماتيون)، وقد راعى الفنان تصوير القديسين الشهداء بملابس بيضاء، أما القديسين الأحياء فقد صورهم بملابس عادية لا تخرج عن نطاق الطراز السابق ذكره، بينما تميزت ملابس السيد المسيح دائماً باللون الأرجوانى، والعذراء بردائها الأرجوانى أو البنى القاتم وبدون زخارف مطلقاً، لقد شاهدنا بعض الشخصيات المصورة ترتدى ثياباً من نوع خاص قصير أسفل الركبتين وتحتها سروال يصل إلى القدمين كما هو الحال فى صورة صائدى الغزلان وصورة الطفل الذى يعزف على آلة موسيقية (شكل ١٢٠)، مما يدل على أنه ثوب من نوع خاص بمناظر الصيد، إلا أننا نجده من المؤثرات السورية فى الفن والتى ظهرت خلال القرن السابع فى الفن القبطى.

قبل أن نختتم الحديث عن الأسلوب الفنى المميز للتصوير القبطى يجدر بنا الإشارة إلى بعض الملامح الفنية التى تميز بها التصوير القبطى خلال الفترة من بداية القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادى.

تحدثنا عن تأثير ملامح التيار الشعبى الذى ظهر فى الفن الرومانى المتأخر فى كافة الولايات الرومانية تلك السمة التى كانت تعتمد على خلط غير منتظم للمؤثرات الهللينستية – الرومانية مع المؤثرات المحلية لتلك المناطق التى ظهرت فيها هذه السمة مثل سوريا وآسيا الصغرى وشمال أفريقيا ومصر.

ففـــى مصر وخلال تلك الفترة التى تنحصر ما بين نهاية القرن الثانى وحتى بداية الـــرابع ظهرت سمة التحوير الذى إلتزم به الفنان القبطى بجانب الرمزية والإيحاء من أجل تحقيق عمل فنى يواكب الظروف السياسية والدينية الحادثة فى تلك الفترة.

وسمة التحوير هنا نجدها مصورة بشكل واضح فى حجرة الخروج وصور كهف تل أتريب، أرجعها بعض الباحثين إلى كونها سمة هللينستية نابعة من فن (الجروتسك) Grotesques أو التمســيخ الــذى تمــيزت به مدرسة الإسكندرية النحتية فى العصر الهللينســتى، وأنه فى ذلك يأخذ صفة الكاريكاتير Caricatures وبالتالى فهم يرجعونـه كمؤثر هللينستى وليس كأسلوب قبطى.

ولكــن بالنظر لموضوعات الفن السكندرى التى تأخذ هذه الصفة الممسوخة تحمل طابع الفكاهة وهو العنصر الغالب على تلك الأعمال والمتأثرة بالفن المسرحى اليونانى القديــم وخاصة ما يقدم من أعمال كوميدية لاقت رواجاً كبيراً فى الفن السكندرى خلال العصـــرين البطلمى والرومانى، وبالتالى فإن الجروتسك والأعمال الممسوخة فى الفن السكندري كانت تخدم غرضاً ترفيهياً أو مشاعر إنسانية بحتة يمكن اتصافها دائماً بلفظ الكاريكاتير.

ولكــن فــن التحوير يختلف عن فن الكاريكاتير، فهو فن خاضع لرغبة الفنان فى إبــراز معـــانى جـــادة جداً فى صورة محورة لا تحاكي الواقع إلا من خلال الهدف أو المضــمون لا الشكل النهائى للعمل، أما فن الكاريكاتير فهو يحدد الشكل أولاً ثم يترتب عليه اختيار المفاهيم العديدة وليس المحددة.

فعلى سبيل المثال فى حجرة الخروج، التزم الفنان بالتحوير بعدم محاكاته لأساليب رومانـــية، وأنـــه قـــد اخضع الرمزية والإيحاء والتحوير كعناصر أساسية تبرز أفكاره الدينـــية – العقائديـــة والـــتى يمكن للمشاهد المسيحى إدراكها مباشرة بينما يجد الوثنى صعوبة فى تحديد ماهيتها (شكل ١١٩).

ولهـــذا الغـــرض كان يصور الشكل البشرى بمعالم معروفة (وجه وجسد وأيدى وأرجل) ثم يتعامل مع هذه المعالم وفقاً لمتطلبات الحدث الفعلى المصور، وهو فى ذلك لـــيس لديه أدنى أهمية بالقياسات البشرية للصور الجدارية، أو حتى بملاءمة العناصر الجســدية بعضـــها مع البعض أو مع شخصيات أخرى مصورة، ويمكن رؤية ذلك فى

أضحية إبراهيم فى حجرتى الخروج والسلام، وصورة سوسنة وروبيكا وسارة ودانيال والعبرانيون الثلاثة وأرميا وأشعيا وغيرهم من صور حجرة الخروج.

هكـذا كان أسلوب التحوير أسلوباً قبطياً له وظيفة خاصة فى الفترة المبكرة تخدم أغراضاً دينية هامة مواكبة لظروف أرغمته على ذلك، فما أن زالت تلك الظروف فى الفترة ما بعد القرن الخامس، حتى تخلى الفنان القبطى عن تلك السمة وخضع لمؤثرات أخـرى تحقـق له ذاتية خاصة بعيدة عن الروح الرومانية فى الفن آنذاك، تعتمد على الموضـوع ورمـزية تصـويره، وبذلك فإن أسلوب التحوير أسلوب عصرى (وقتى) استخدم لفترة محددة قبل الاعتراف بالمسيحية فقط فى الفن القبطى (شكل ١٢١).

مـال الفـنان منذ البداية المبكرة إلى الرمزية كأحد السمات الرئيسية المستخدمة للتعبير العقائدى أو الدينى المصور، ولقد كان سبب استخدامه لتلك الظاهرة هو خضوع الديـن المسـيحى منذ البداية لمحاولات التصدى لبعض المظاهر الدينية المعقدة والتى واكبت ظهوره مثل انتشار الهراطقة والبدع.

وقد أدى ذلك لظهور المدرسة اللاهوتية والتى كانت من أهم مهامها الأولى تبسيط مفهوم بعض العقائد الدينية، فضلاً عن تأثير الفكر السكندرى سواء الأدبى أو العلمى أو الفنى فى الدين والفن المسيحى آنذاك. تلك العوامل ساعدت على ازدهار السمة الرمزية فـى الفـن المسيحى بجانب العامل المعاصر لتلك الفترة وهو الاضطهادات الرومانية الوثنـية وانتشـار الدين الوثنى، وهى التى حكمت على الدين المسيحى ممارسة عقائده بصـورة سرية ورمزية، كل هذه العوامل أدت إلى لجوء الفنان القبطى لبعض الرموز كحل وسط لكافة الظواهر المحيطة به آنذاك.

وتعتبر الرمزية وحدة متكاملة من الناحية الفنية تشمل عناصر أخرى مثل الإيحاء والتجسيد والتحوير، وكل هذا تابع لمفهوم الرمزية فى الفن التصويرى.

ولقـد تحدثنا عن الإيحاء والتجسيد كسمات فنية نابعة من أسلوب فنى متميز لفترة محددة، أما الرمزية بمفهومها الشامل فهى تضم العنصرين الموضوع والأسلوب الفنى، وهـى تتصف فى الفن القبطى بالشمول الموضوعى والشكلى. وسوف نتحدث عنها من خلال ما أوردته لنا التطبيقات الفنية السابقة والتى مثلت جدارياً فى الفن القبطى.

أولـــى الظواهـــر الرمزية فى التصوير القبطى، ما نجده فى لوحة كرموز والتى صـــورت ثـــلاث معجـــزات للمســـيح، فعلى الرغم من الموضوعية المصورة بها تلك المعجـــزات إلا أنهـــا تحمل مفهوماً رمزياً يخدم غرضاً جنائزياً يشمل عناصر الصور الـــثلاثة معاً فهى ترمز للمؤمنين بروح ودم وجسد السيد المسيح وهى العناصر الثلاثة التى ترمز لها المعجزات معاً. (شكل ١٥٥)

نفـــس الفكر الرمزى نجده فى رمزية المسيح قاهر الشر التى استوحاها الفنان من صـــورة حورس فى الفن المصرى، على الرغم من أن النص اليونانى المأخوذ من أحد المزامير، إلا أنه تناولها فنياً بأسلوب متأثر بالفن المصرى القديم وذلك لوضوح أسلوبه المعـــتمد على الفكر الرمزى للإله حورس. اللوحة فى مجملها ترمز إلى انتصار السيد المسيح فى إخضاع قوى الشر التى تمثلها مجموعة الحيوانات المصورة (شكل ١٢٧).

ولقد كان لحرص الفنان القبطى على تغطية جميع المساحات الفارغة والتى يمكن خلالهـــا أن تجســـد بعض الأرواح الشريرة حسبما كان يعتقد، أن استخدم مجموعة من المخلوقات أو الحيوانات أو الطيور أو النباتات أحياناً بغرض زخرفى وأحياناً باعتبارها رمـــزاً مقدساً أو غير مقدساً ولكنه يعبر عن مفهوم معين يخدم العمل الفنى ككل ويعبر عن رمز فى العقيدة المسيحية آنذاك.

مـــن تلـــك الأشكال كانت السمكة، التى تعبر عن السيد المسيح، لذلك أكثر الفنان القـــبطى والمسيحى من استخدام هذا الرمز سواء كان ضمن معجزة الغذاء المبارك كما هـــو مصـــور فـــى مقـــبرة كرموز (شكل ١٥٥) أو استخدامها كوحدة زخرفية ضمن الـــزخارف الجداريـــة فـــى كـــوم أبو جرجا فى منظر الفردوس ضمن أشكال النباتات والزهور المصورة.

أيضـــاً مـــن الرموز التى أكثر الفنان القبطى من استخدامها جدارياً كانت الطيور ومـــنها الحمامة، وهى أيضاً من أقدم الرموز المسيحية المصورة جدارياً حيث صورت منذ نهاية القرن الأول بالمقابر الرومانية المسيحية، والحمامة تعبر عن الروح القدس أو عن سلامة الروح فى الحياة الأخرى بعد الموت، إلا أن الفنان القبطى استخدمها مبكراً بمعنى البشارة وهى كناية عن الروح المقدسة الآتية للعذراء أو النبى نوح والتى أخبرته بانحسار الفيضان، (شكل ١٧) أيضاً صورت فى باويط ضمن العناصر الأساسية لمنظر

عمـــادة المســـيح (شكل ١١٦) وهى ترمز للشعاع المرسل من فوق رأس السيد المسيح معـــبراً عـــن الـــروح القـــدس أو أمر الرب إلى جانب ذلك استخدمت ضمن الوحدات الزخرفــية وداخــل الأشكال الهندسية التى تغطى الجدران فى صورة كوم أبو جرجا. (شكل ١٥-١٨)

مـــن الطيور الجميلة التى اتخذت رمزاً للقيامة وعدم الفناء كان الطاووس، والذى يقال أنه يعبر عن الخلود وقوة الاحتمال فاتخذ رمزاً لهما، وصورة الفنان القبطى فارداً جناحــيه على المقرنصات الأربعة التى تحمل القبة للصورة فى حجرة السلام بالبجوات (شكل ٨٤-٨٦) كحارس لتلك الموضوعات، ثم كان انتشاره فى الوحدات الزخرفية فى الفن القبطى وأيضاً على قطع النسيج.

النسر يعتبر رمزاً للتجديد حيث اعتقد بعض الآباء المسيحيين هذه السمة راجعين لـــنص مـــن مزامـــير داود (٣: ١: ٥) "ويجدد مثل النسر شبابك" ومن هنا ربطوا بين رمـــزية النســـر وبين ما يناله المسيحى بالمعمودية من خلاص وتجديد، وإن كان هذا التفســـير يعـــتمد على الفكر اللاهوتى أكثر، إلا أننا يمكن أن نجد تفسيراً لرمزية النسر يعبر عن قوة السيد المسيح المنقض والمخلص للمؤمنين من شرور الأرض، فهو يرمز للصـــليب عـــندما يصور فارداً جناحيه مثل صورته فى الحجرة رقم (٢٧) فى باويط موحـــياً لشكل الصليب ويحيط حول رأسه وجناحيه إكليل من الزهور وأغصان نباتية، ويتدلى من رقبته ثلاث ميداليات بيضاء، وحول رأسه طغراً المسيح (A.W) وهى تمثل رمـــزاً للـــبداية والنهاية المتمثلة فى الوهية وناسوت السيد المسيح، بالإضافة إلى كلمة ΑΕΤΟΣ وتعـــنى (نســـر) مكتوبة فوق شكل النسر بالكامل (شكل ١٣٠)، وهو يشبه صور أخرى عثر عليها فى الحجرة رقم (٣٢) من باويط صور بها منظر لنسر بحجم كبـــير يغطى مساحة الحنية بالكامل باسطاً جناحيه ورأسه إلى أعلى ومعلق فى منقاره صـــليب بعلامة عنخ وتحيط بعنقه دائرة كبيرة باللون الأحمر يتدلى منها صليب صغير (شـــكل ١٢٩)، وتـــبدو ملامـــح القوة فى المخالب وتصوير الأجنحة، أيضاً فى إحدى حجـــرات الـــبجوات استخدام النسر كوحدة زخرفية موحية بشكل الصليب، منذ الفترة المـــبكرة فضـــلاً عن ذلك فإن دلالاته الدينية مستمدة من مزامير داود وتصويره الدائم ضمن المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش، والتى ذكرت ضمن رؤية حزقيال فى منظر

الصـــعود الســـماوى، ومـــن هنا أصبح النسر أكثر من إيحاء فنى اتخذ ضمن الرموز المقدسة فى العقيدة المسيحية.

مـــن الرموز ذات التأثير المصرى القديم كانت الزواحف التى أكثر الفنان القبطى من تصويرها وهى جميعاً ترمز لقوى الشر المحيطة بالإنسان المؤمن، فهى فى البداية مســتوحاة مـــن التعبير البدائى لقصة آدم وحواء والإثم الذى اقترفاه بسبب الحية التى تجســـد بداخلها الشيطان فهمس فى أذن حواء فكان لهم العقاب بالخروج من الجنة، تلك الحـــية صورت بنفس المنظر فى صورة آدم وحواء فى حجرة الخروج وحجرة السلام بالبجوات فى معظم صور المقابر الرومانية المسيحية ومن منطلق هذا المفهوم أصبحت رمـــزاً عامـــاً للزواحف فى التعبير عن الشيطان أو الأعمال الخطرة (المحظورة) التى يقـــترفها الإنســـان، فقد صورت مجموعة من الثعابين المتصلة بعقرب ضمن الرموز الشـــريرة الـــتى تحـــيط بالفـــارس سيسينيوس أثناء قتله للسيدة الباسيدريا، فضلاً عن رمزيـــتها الواضـــحة فـــى صورة المسيح قاهر الشر حيث صورت الزواحف كرموز شريرة تعبر عن الشيطان. (شكل ١١٥)

وكـــان الأسد ضمن الحيوانات التى استخدمت كرموز فعلية فى الصورة القبطية، وبالـــرغم من تعبيره عن القوة وتصويره خاضعاً للنبى دانيال فى صورته فى حجرتى الخـــروج والسلام، إلا أن الفنان القبطى استخدم تعبيراً عن القوى الشريرة فالمسيح فى صـــورة كـــرموز يطأ بقدميه على أسد، (شكل ١٥٥) وأيضاً الصياد المؤمن فى باويط يرمى السهام ليقتل أسد فى الحجرة الثانية عشر (شكل ١٣١)، كما أنه استخدم كعنصر زخرفى فى أركان المساحات الفارغة للمنظر المصور فوق عقد الحنايا فى باويط.

والصـــور الرمزية التى تحتوى على صورة الفهد، نجدها مصورة فى باويط على الحـــائط للحجـــرة الثامنة والعشرين وتصور طفلاً لها جناحان باللون القرمزى الداكن يمـــتطى فهـــد مصـــور باللون الأبيض بنقط سوداء والطفل هنا يمثل شخصية ايروس المجنح رافعاً يده اليمنى إلى أعلى ربما مشيراً لعلامة البشارة ويده اليسرى تقبض على رقـــبة الفهد (شكل ١٣٤)، والمنظر فى مجمله قطعة زخرفية مكملة للزخارف الهندسية والنباتية المصورة على الجانب الأيسر من الصورة، والمنظر لا يحمل أى دلالة رمزية

واضحة إلا أننا نلاحظ التأثير السورى فى ملامح الفهد وربما كان ذلك نابعاً من المناظر الأسطورية والتى صورت أيضاً على قطع النحت القبطى وتحمل نفس التأثير.

يرمز الحمل أو الكبش دائماً للسيد المسيح منذ العصر المبكر، وهو أيضاً من الحيوانات ذات الطبيعة المقدسة لأهميته فى الذبيحة أو الأضحية أو الفداء مثلما صور فى موضوعات إبراهيم وأضحيته بابنه إسحاق (شكل ٨٧) إلا أنه أصبح يرمز لشخص المسيح المفتدى به فيظهر فى صورته المصورة داخل حنية فى باويط فى الحجرة الثامنة والعشرين فضلاً عن كونه من العناصر الأساسية فى صورته الراعى الصالح والتى صورت فى العديد من المقابر الرومانية المسيحية المبكرة وأيضاً فى حجرة الخروج والبجوات والمعنى هنا يرمز لتلك الأغنام بالخراف الضالة التى أتى إليها المسيح لكى يرجعها إلى حظيرتها مرة أخرى، ومن هنا اتخذ الكبش أو الحمل أكثر من رمز حسب الموضوع المقصود تصويره فى الفن المسيحى.

يتبقى لنا من الرموز المسيحية المصورة فى الفن القبطى الشكل الصليبى، والذى ظهر فى البداية متأثراً بالعلامة المصرية القديمة (عنخ) وخرجت منها أشكال عديدة يمكن ملاحظتها فى حجرة الخروج بالبجوات (شكل ١٣٢) حيث نشر الفنان على جدران الحجرة مجموعة كبيرة من الصلبان المختلفة والتى ساعدت إلى حد ما فى تأريخ صور الحجرة فيما قبل القرن الخامس الميلادى، وقد استمر الصليب الفرعونى مستخدماً فى الفن المسيحى حتى منتصف القرن السابع الميلادى، فمن باويط وإلى القرن السادس ترجع صور لصليب بعلامة عنخ عثر عليه فى الحجرة السابعة والعشرين مزخرف بفرعين من أغصان نباتية، أما الدائرة فكانت تحتوى على نجمة مثمنة (شكل ١٣٣) هذا بجانب بعض الأشكال الأخرى للصلبان منها الصليب اللاتينى وصليب القديس أندروس والصليب المعقوف الذى استخدمه الفنان كوحدة زخرفية فى الحجرة الثالثة بباويط ونجدها من الأشكال الزخرفية التى توحى بشكل الصليب.

من خلال ما سبق، نجد أن الرمز فى الفن القبطى كان ركيزة أساسية واكبت طبيعة العقائد الدينية المسيحية، ومن ثم كان انتشار الدين المسيحى وسيلة لانتشار الرمز فضلاً عن التأثير الوثنى الذى لعب دوراً هاماً فى وجود رموزاً للدين المسيحى استمرت حتى الآن.

رابعاً: التصوير على الحنايا فى الفن القبطى

مــن العناصر المعمارية التى ارتبطت بفن التصوير الجدارى ارتباطاً مباشراً فى الفــن القــبطى كانت الحنية أو الشرقية Apse أو ما يطلق عليها اسم "حضن الأب أو حضن أم الإله".

والحنــية هــى الجزء المعقود بنصف دائرة مجوفة أو متعددة الأضلاع، وتتوسط دائماً كل هيكل من الهياكل الثلاثة فى الجدار الشرقي للكنيسة أو تتوسط الجدار الشرقى للقلالى أو أى مبنى له خاصية دينية مسيحية.

ودائمــاً مــا يعلو هذا التجويف عقد صغير مزخرف بزخارف نحتية أو ملونة أو بصــور للإحــدى عشرة ميدالية بروؤس ملائكة تشخص مجموعة من الفضائل، وهذا العقد يرتكز من أسفل على عمودين لهما تيجان مزخرفة بزخارف هندسية أو نباتية.

والحنــية فى مضمونها الجوهرى خاصة بالطقوس والعبادات والصلوات اليومية، ومــن ثــم كانت موضوعاتها المصورة دائماً بالفريسك فى مصر تحمل مفهوماً عقائدياً يواكــب المذهب القبطى، حيث لم نعثر على حنايا فى الفن القبطى المبكر خلال الفترة الأولــى نظــراً لعدم انتشار أماكن العبادة وحرية ممارستها بالشكل الذى تم فى الفترة اللاحقة بعد الاعتراف بها.

وقــد امتازت الحنايا فى الفن القبطى بتواجدها الدائم فى كافة المبانى الدينية على اخــتلاف وظائفها، ولهذا كان لابد من وجود اختلاف فى طبيعة حجم الحنايا وأيضاً فى الموضــوعات المصورة بداخلها، إلا أن تلك الموضوعات ــ وخاصة فى الحنايا التى عثر عليها حتى الآن ــ لا تخرج عن كونها تبرز عقيدة دينية خاصة بالسيد المسيح أو الســيدة العذراء كأم للسيد المسيح. ومن هنا يمكن تصنيف أنواع الحنايا على الرغم من اخــتلاف سبل تصويرها إلى نوعين، الأول خاص "بحضن والدة الإله" والثانى خاص "بحضــن الأب"، وهمــا ينقسمان بدورهما إلى بعض الأنواع الأخرى حسب ما صور بداخل تلك الحنايا من موضوعات أخرى.

١- صور حنايا حضن والدة الإله "العذراء وطفلها"

أجمع العديد من العلماء على أن صورة العذراء التى تحمل طفلها وهى ترضعه، هو أقدم مناظر الحنايا عموماً، وهو المنظر الذى أطلق عليه اسم -γαλα τοτροφούσα المرضعة"، كما أجمعوا على التأثير المصرى الحادث فى تلك الصورة المستوحاة من صورة الإلهة إيزيس وهى ترضع طفلها الإله حورس أو حربوقراط، والتى عثر عليها فى الصالة الوسطى فى معبد إدفو وترجع إلى العصر الرومانى، كذلك صورتها التى عثر عليها مؤخراً فى معبد الآلهة إيزيس فى كرانيس وترجع إلى القرن الثانى والثالث الميلادى.

وتعتبر صورة كرانيس من اقرب الصور التى تمثل منظر الأمومة أو حضن أم الإله كما هو متعارف عليها، فهى تجلس على العرش بواجهة أمامية ترضع طفلها حورس من نهدها العارى (شكل ١٣٧)، وهى تقترب كثيراً من مفهوم صور السيدة العذراء وهى ترضع السيد المسيح والتى عثر عليها فى دير أرميا بسقارة وترجع إلى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلادى وأيضاً من باويط وترجع إلى نهاية القرن السادس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى.

وهناك أنماط عديدة تطورت من تلك الفكرة المصرية القديمة، وتشهد على ذلك حنايا الأديرة التى ترجع لتلك الفترة، ففى بعض الحنايا نجد العذراء بمفردها تحتل جدار الحنية بالكامل وترضع المسيح جالسة على العرش وبجانبها ملاكان، وهناك حنايا صورت فيها العذراء جالسة على العرش وهى تحمل السيد المسيح وبجانبها ملاكان واثنان من القديسين المحليين للدير، وفى هذا النمط لم تكن العذراء فى حالة إرضاع للمسيح.

أما آخر الأنماط المتطورة عن المنظر الأصلى وأكثرها انتشاراً فى العصور الوسطى فى الفن القبطى هو تصوير العذراء جالسة فى الحنية على عرشها وبين ذراعيها أو على صدرها المسيح واقفاً فى صورة طفل داخل إطار بيضاوى الشكل أطلق عليه اسم Clipeus تعبيراً لقرب المنظر من صور الأطفال المنتصرين فى الفن الرومانى.

تلك هى الأنماط التى ظهرت عليها صور العذراء داخل الحنايات فى الفن القبطى، ولــم تتعرض لصور الحنايا التى صورت بها مع المسيح كضابط الكل فى حضن الأب نظــراً لتصــنيفها فى النوع الثانى والتى تظهر فيه العذراء مبتهلةً Orana أو فى حالة صلاة.

وســوف توضح الأمثلة التالية طبيعة صور العذراء فى (حضن أم الإله) فى الفن القبطى وأنواعها.

أولاً: مــن دير القديس أرميا بسقارة فى الحجرة (A) من الزاوية الشمالية الغربية للحجــرة، عثر على حنية يتوسطها منظر السيدة العذراء جالسة على العرش المزخرف وحــول رأســها هالة باللون الأصفر وقد احتضنت طفلها السيد المسيح بذراعها الأيمن وهو جالساً على ساقها الأيمن وتقوم بإرضاعه بيدها اليسرى، ويبدو المسيح قابضاً على معصــمها بكلــتا يديه ويهم بالرضاعة، وحول العذراء يقف اثنان من الملائكة جبرائيل وميخائــيل (شــكل ١٣٩)، قد صور المسيح وحول رأسه هالة باللون السماوى، بينما تــرتدى العــذراء ثوبــاً بنى اللون قاتماً وعليه ثنايات مصورة باللونين البنى والأسود، ويبدو أن الرداء الخارجى يغطى الرأس ويتدلى على الأجناب. أما المسيح فيرتدى رداءاً أبيض اللون يميل إلى الإصفرار من اسفل، وتبدو العلاقة واضحة بين المسيح والأم من خــلال قبضــته علــى يد الأم، وإن كانت ملامح وجهيهما تتسم بالجمود وليس بها أى أسلوب عاطفى للمنظر فيما عدا قبضة الابن على يد أمه.

نجــد أن العــذراء تجلس على عرش باللون الأحمر مزخرف بفستونات حلزونية الشــكل متناسقة مع تجويف الحنية باللون الأبيض. وبجانب العرش صور الفنان اثنين مــن الملائكــة، وهمــا يــرتديان ثياباً من طراز واحد يتكون من خيتون طويل باللون الأصــفر مزخرف من الوسط بزخارف نسيجية حمراء متناسقة مع لون الرداء، وهناك رداء خــارجى هيماتيون باللون الأزرق السماوى مثبت من أعلى الكتف الأيمن يغطى مــنطقة الصــدر ويتدلى إلى أسفل. وقد صور الفنان الجناحين بزخارف الريش باللون الأصــفر الداكــن حتى تتلاءم مع ألوان الحنية، أما ملامح الوجه للملاكين فتبدو محددة بخطوط خفيفة وخاصة العيون والأنف والفم الذى تعلوه ابتسامة خفية، أما الشعر فيبدو

مصففاً بفستونات ملتفة يحددها من الوسط شريط أبيض وهو يحيط بمحيط الوجه تقريباً. وترجع الصورة إلى النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى.

علــى نفس نمط تلك الحنية تقريباً عثر على حنية أخرى (شكل ١٣٨) من سقارة فــى الحجرة (١٧٢٥)، تصور العذراء جالسة ترضع طفلها السيد المسيح الجالس على ســاقها الأيمــن، وقــد أوضــح الفنان العلاقة بين الأم والابن بطريقة أكثر واقعية من الصــورة السابقة، وذلك فى إمالة رأس الأم ناحية الابن، وقد عكس الفنان نفس الرؤية فى اتجاه نظرة الابن إلى أعلى فى مقابل نظرة الأم، وهى الرؤية الفنية عالية المستوى التى تمكن منها فنانو دير أرميا.

تخــتلف صــورة تلك الحنية عن الصورة السابقة فى أن جدار الحنية الخلفى فى الصــورة السابقة كان يحتله منظر العرش بالكامل. أما فى تلك الصورة نجد الفنان قد قســم الخلفــية إلى جزءين إحداهما علوى صغير صور بداخله صور نصفية للقديسين أخــنوخ ΑΠΑ ΕΧΝΩΧ، أبــا أرميا ΑΠΑ ΙΕΡΗΜΙΑΣ، أما الجزء السفلى فقد صور فيه الفنان بجانب العرش الملاكين جبرائيل وميخائيل.

وعلى الرغم من رجوع الصورتين إلى تاريخ متقارب وهو نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى، إلا أن اسلوب تصويرهما يوضح أنهما ليسا لفنان واحد، فضلاً عن استحداث أسلوب تصوير الميداليات التى تحتوى على رؤوس آدمية تشخص الاثــنى عشرة فضيلة وتحيط بالإفريز الخارجى للحنية، وهى أقدم حنية لدينا استخدمت هذا الأسلوب، والذى حافظ عليه الفنان القبطى فى معظم حنايا الفن القبطى ولا سيما فى باويط.

ويجــدر بــنا الإشارة أن نشير لتلك الرؤوس التى تصور مجموعة من الفضائل المقدســة، ويلاحظ هنا اتجاه حدقة العين لدى الملائكة المصورين داخل الميدالية والتى تــبدو مائلــة يميناً ويساراً مع دوران الحنية. وهى سيمترية فنية تحسب للفنان، وذلك لإحساس المشاهد بملاحقة أنظار تلك الرؤوس دائماً له (شكل ١٢٣).

مــن باويط وعلى الجدار الغربى للحجرة (٣٠) عثر ماسبيرو على حنية صورت نفــس المنظر للسيدة العذراء جالسة على العرش ترضع المسيح، والحنية مهشمة تماماً

ولم يتبق من المنظر سوى رأس العذراء وحولها الهالة القرمزية، وقد كتب الفنان اسمها بالطغرا (مريم المجدلية).

حول رأسها، وتبدو الصورة متشابهة تماماً مع صورة الحجرة (A) فيما تتصف بالجمود الفنى على الرغم من تأريخ تلك الصورة فى بداية القرن الثامن الميلادى (شكل ١٤٠).

ثانياً: النمط الثانى من صور حنايا حضن والدة الإله، تصور العذراء جالسة على العـرش بين اثنين من الملائكة واثنين من القديسين المحليين، والعذراء في هذه الحالة غير مرضعة للمسيح.

فمـن الحجرة (١٧١٩) بدير أرميا بسقارة، نجد حنية صورت فيها السيدة العذراء وهـى جالسـة علـى العرش وطفلها يجلس على ساقها اليسرى وتسنده بيدها اليسرى واليمـنى، والحنـية مهشـمة تمامـاً وقد استطاع كوبيل تحديد معالمها بواسطة الرسم للشخصـيات المصورة. فنجد العذراء جالسة على عرش مزخرف وترتدى رداءً أحمر اللـون داكـناً وحـول رأسها هالة قرمزية اللون، والمسيح جالساً يرتدى رداءً قرمزياً وحـول رأسـه هالـة بـاللون الأصـفر، وتبدو ملامح تصوير الثياب والوجوه بنفس المواصـفات التى صورت بها فى النمط السابق والتى تتصف بالجمود الفنى والخطوط الغليظة وهى أحد أبرز سمات التصوير القبطى خلال القرنين السادس والسابع الميلادى وعلى جانبى العرش يقف الملاكان جبرائيل وميخائيل رافعين أيديهما مبتهلين ويرتديان خيـتوناً ابـيض طويلاً وعليه عباءة حمراء مثبتة من أعلى الظهر تتدلى إلى اسفل فى الوسـط، وإلـى جانب الملاكين نجد القديسين أرميا وأخنوخ على هيئة شيخين وحول رأسـيهما هالـة مستديرة، ويبدو أرميا إلى اليمين ويمسك كتاباً مقدساً ويرتدى خيتوناً ابيض طويلاً وعليه هيماتيون قرمزى يغطى الصدر، وله شعر ولحية بيضاء.

وإلى اليسار نجد القديس أخنوخ يرتدى خيتون أبيض وفوقه هيماتيون أحمر اللون وله شعر ولحية بيضاء وترجع الصورة إلى بداية القرن السادس الميلادى (شكل١٤١).

على نفس نمط تصوير تلك الحنية صورت حنية أخرى من باويط بالحجرة الثالثة، وهـى تنقسـم إلى جزئين العلوى منها مهشم تماماً ولم يتبق منه شئ يذكر، أما الأسفل فيصـور العذراء جالسة فوق العرش حاملة طفلها المسيح الجالس على ساقها اليسرى

وحول رأسه هالة قرمزية اللون ولم نعثر على رأس العذراء بينما نجد ردائها أرجوانى اللـــون بخطوط سوداء بينما يرتدى الطفل رداءً أبيض اللون، وبجوارها نجد اثنين من القديســين واقفيــن جهة اليمين يرتديان ملابس بيضاء ويمسك كل منهما بتاج التقديس وعصا تنتهى بصليب (شكل ١٤٢)، وترجع إلى منتصف القرن السادس الميلادى.

ثالــثاً: الــنمط الأخــير من صور حنايا حضن والدة الإله، ما نجده مصوراً فى الحجرة الثامنة والعشرين فى باويط، حيث صورت منظر للعذراء على العرش المرصع بالجواهــر تــرتدى عــباءة تلتف حول جسدها بالكامل من الرأس حتى أطراف الأقدام بــاللون البــنى المزخــرف بخطوط سوداء، وتحمل فى يدها شكلاً بيضاوياً Clipeus باللون الرمادى يقف بداخله السيد المسيح طفلاً صغير وحول رأسه هالة مستديرة عليها صــليب بــاللون الأسود، وقد كتب حولها اسمه IC, XC وبجوار العرش نجد ملاكين أحدهما إلى اليمين والآخر إلى اليسار يبدوان متشابهين تماماً، فملابسهما بيضاء وعليها شــرائط كلافــى باللون الأصفر تزين الصدر وأسفل الثوب والأكتاف وأكمام القميص، وحــول رأسيهما هالة باللون البيض والأجنحة قرمزية، ولون شعورهما باللون الأصفر الفاتح ومحدد باللون الأسود، ويمسك الملاكان فى اليد اليمنى مبخرة وفى اليسرى علبة خشــبية ربمــا يحمــل فــيها الــبخور، وقــد كتب الفنان بجوار سيقان الملاك الأيمن ΑΓΓΕΛΟΣΘΕΟΥ مــلاك الــرب، أمــا المــلاك الأيســر فكتــب بجــواره ΑΓΓΕΛΟΧΚΥΡΙΟΥ مــلاك الســيد وتعتبر تلك الصورة من أروع صور باويط المصورة داخل حنية وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادى (شكل ١٤٣).

والمــنظر بهذا المفهوم يصور العذراء وهى تحمل كينونة السيد المسيح وبجانبها ملاكــان أحدهما خاص بلاهوت المسيح والآخر خاص بناسوته، يحقق المذهب القبطى الذى يعنى بناسوت ولاهوت السيد المسيح قبل مولده ويعترف بأن العذراء هى أم الإله والناسوت معاً، إلا أننا من خلال الأسلوب الفنى للوحة وبالمقارنة مع الحنايا السابقة نجد اخــتلافاً فــى تصــوير المسيح داخل شكل بيضاوى واقفاً مما يجعلنا نشير إلى كينونة المســيح قــبل مولده وأن هذين الملاكين هما مبشراً العذراء بما يحملان له من كينونته التى ولد بها.

هذه الفكرة تعتبر من أسس تصوير منظر حضن أم الإله بأنماطها السابقة، إلا أن التطور الحادث فى أوضاع العذراء وطفلها المسيح والتى تحدثنا عنها ما هى إلا إثبات علاقة الأم بالابن الإله فى صورة أكثر واقعية وأعمق. وهو الأساس الجوهرى للمذهب القبطى الذى كان يقاوم صراعات طويلة وقوية خلال القرنين الخامس والسادس الميلادى فى محاولة لإثبات الطبيعة الذاتية لناسوت ولاهوت المسيح وأنهما اجتمعا معاً قبل ولادته من العذراء.

من خلال ما سبق نجد أن المفهوم الموضوعى لصور العذراء على الرغم من التأثير المصرى لأسطورة إيزيس وحورس لا يخرج عن نطاق الأمومة ومراعاة الأم إيزيس (العذراء) لابنها حورس (المسيح) حتى يشب ويحقق الخلاص المنشود، ولكن بعد أحداث القرن الخامس الميلادى ومع بداية القرن السادس وظفت صورة العذراء وطفلها وظيفة أخرى خاصة بتمجيد المذهب المونوفيزيقى وتمجيد شخصية العذراء وإثبات علاقة الأم بالابن الإله من خلال تسابيح ترتل فى الصلوات اليومية مما لزم وجود صور تحاكى تلك التسبيحات لتعطى رؤية أعمق للمسيحى المتعبد.

٢- صور حنايا (حضن الأب)

تبرز لنا حنايا حضن الأب بصورة مميزة فى الفن القبطى، حيث تصور فى الجزء العلوى من الحنية السيد المسيح فوق عرشه محاطاً بالكائنات غير المجسدة والمذكورة فى سفر الرؤيا "حزقيال"، هذا الجزء تقريباً لا يتغير فى معظم الحنايا .. الشهيرة بحضن الأب إما بصورة منفردة فى الحنية أو مع الجزء الأسفل الذى يصور العذراء فى وضع صلاة Orante وبجانبها الاثنا عشر رسولاً واثنان من القديسين المحليين.

ويبين منظر المسيح هنا عظمته كـ "ضابط الكل ـ بيبا توكراتور ПІПАVТОКРАТОР ـ لما لها من أهمية طقسية كبرى فى الخدمة اليومية للكنائس القبطية. وفيها يظهر المسيح جالساً على العرش المحمول فوق مركبته النارية ويحيط به اثنان من الملائكة والرموز الأربعة غير المتجسدة. هناك حنايا أخرى عثر عليها فى سقارة وكوم أبوجرجا وكاليا، وهى تمزج بين منظر المسيح كضابط الكل

وبين الفكر الرمزى المصور، وفيها نجد المسيح جالساً على العرش داخل حنية صغيرة يحــتل جــدار الحنــية بالكامل منفرداً. من هنا نخرج بنوعين للموضوعات التى ترمز لحضـــن الأب فى الفن القبطى، أحدهما يحمل الصفة الطقسية والتى يطلق عليها حنايا حضـــن الأب، أمـــا النوع الثانى فهو يحمل الصفة التذكارية من الناحية الفنية، إلا أن انتشـــارها فـــى الأديـــرة كان مرتبطاً بأمور طقسية خاصة بالعبادات الرهبانية. ويمكن توضيح ذلك بصورة أوضح من خلال الأمثلة التالية:

أولاً: اشـــهر الـــنماذج القبطية الأصلية لصور الحنايا هو النموذج الذى صور فى باويط فى الحجرة السابعة عشر على جدارها الشرقى (شكل ١٤٤). ففى داخل تجويف الحنــية من أعلى نجد ميدالية دائرية الشكل بحجم كبير فى المنتصف صور فى داخلها صليب باللون الأصفر، وهو يرتدى ثوباً أصفر من أسفل وفوقه عباءة ملتفة حول جسده تمامـــاً باللون الأرجوانى، ويجلس فوق وسادة باللون القرمزى الداكن وموضوعة فوق عـــرش مزين ومرصع بالجواهر ويضع قدميه فوق درج صور بشكل متوازى للإيحاء بالمنظور، ويحمل المسيح فى يده اليسرى كتاباً مقدساً ظهرت على صفحتيه المفتوحتين لكلمات قبطية (ΟΑΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ, ΟΑΓΙΟΣ) ومعناها (قدوس قدوس قدوس)، أما اليد اليمنى فيرفعها إلى أعلى مشيراً إلى علامة النصر أو الخلاص أو المباركة. هذا الإطـــار الدائـــرى بالكامل محمول فوق أربع عجلات مصورة أسفل الإطار على هيئة دوائـــر صـــغيرة بداخلها صليب والعجلات تسير تحت لهيب مشتعل يشبه البساط. هذا التكوين محاط من أعلى وأسفل بأربعة أجنحة باللون الأصفر ومزخرفة بخطوط حمراء وتتـــناثر علـــيها العـــيون، وبداخل كل جناح منها صور الفنان أحد المخلوقات الأربعة الملازمة لشخص المسيح والمعبرة عن سماته الشخصية، ففى الجانب الأيمن فى الجناح الأسفل رأس ثور، والجناح الأعلى رأس نسر، وعلى الجانب الأيسر من الجناح الأسفل رأس أسد، والأعلى رأس إنسان. وعلى جانبى الميدالية صور الفنان اثنين من الملائكة ينحـــنى كـــل منهما فى اتجاه المسيح ويحمل إناءً دائرياً محمولاً فوق قطعة من القماش قرمـــزية اللـــون، أما الأجنحة فهى باللون الأخضر والأبيض، وأسفل كل ملاك صور الفـــنان ميدالية بها صورة نصفية لأحد القديسين أو لتشخيص لأحد الفضائل بدون كتابة لغويـــة. وربمـــا رســـمت مـــن أجل ملئ الفراغ الناتج بين حدود الملاك وحدود إطار

العـــرش، ويلاحـــظ أن أرضية الحنية ملونة باللون السماوى الفاتح تعبيراً عن السماء والوجود السماوى للمسيح حيث يعبر المنظر بالكامل عن عبور المسيح بواسطة العرش المحمول فوق العجلات إلى ملكوت السماء.

يفصـــل بيـــن الجزء العلوى والسفلى إفريز باللون الأحمر، وقد صور الفنان فى الجزء السفلى صورة العذراء تقف اسفل العرش مباشرة رافعة يديها إلى أعلى مبتهلة أو فـــى حالة صلاة Orante وترتدى ثوباً أرجوانى اللون ويحيط بالأكتاف وحول الرأس شال من نفس اللون، وعلى جانبى الرأس كتب الفنان حروف اسمها بطريقة المنوجرام (مريم المجدلية).

وهـــى تقف بين مجموعة من تلاميذ المسيح يبلغ عددهم اثنى عشرة تلميذاً بجانب تصوير أحد القديسين المشهورين بالمنطقة. هذا هو النهج الذى سار عليه الفنان القبطى فى تصوير الحنايا حيث اعتاد تصوير أحد القديسين المعروفين فى المنطقة "معاصراً" بجانب الاثنى عشر رسولاً تلاميذ المسيح حتى يكون حافزاً للرهبان وكناية عن مدلول الـــتكريس للكنيســـة المقامـــة فيها الحنية. ونرى القديس الأول إلى اليمين يمسك مفتاح الفـــردوس وهـــو مـــا تشير إليه الأناجيل على أنه الرسول بطرس حامل لواء المسيح وأكـــبرهم مكانـــة وتقرباً للمسيح، بينما نجد باقى القديسين يحملون كتاباً مقدساً مرصعاً بالجواهـــر وهـــى مـــن نفس صفات كتاب المسيح والتى تعبر دائماً لحاملها انتقاله إلى الملكوت السماوية برفقة السيد المسيح الذى أعطاه هذا الكتاب، نلاحظ أن جميع التلاميذ مصورين بزى موحد مع اختلاف ألوانه بصفة خاصة فى العباءة الخارجية التى يرتديها كـــل قديـــس فـــوق الخيتون، ولهم هالات مستديرة باللون القرمزى محددةً بإطار أسود اللـــون، نلاحـــظ أيضاً أن عدد الواقفين ثلاثة عشر رسولاً فعلى يمين العذراء ستة من الرســـل، بينما على يسارها نجد سبعة، والشخص السابع هو القديس المحلى وقد ميزه الفـــنان بأنه يمسك كتاباً غير مزين بالجواهر ومعه لفافة تشبه ورق البردى وهى كناية علـــى أنه لا يزال حياً ويؤدى رسالته ولم ينل شرف ملكوت السماء مثل باقى الرسل. وقد كتب الفنان جهة اليسار ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟΧΤΟΛΟΣ + "نحن الآباء الرسل". أمـــا خلفية المنظر فهى عبارة عن أشجار لثمار البرتقال، ونلاحظ أن الفنان جعل هناك إفريـــزاً ســـفلياً محـــدداً للقديسين وقد أبرز ناحية منظورية فى تصوير الظلال الخلفية

للأقــدام الواقفــة معــاً يوحى للمشاهد بتصوير أرضية، وترجع تلك الحنية إلى القرن السادس الميلادى.

وقد عثر أيضاً فى باويط على حنية أخرى تمثل نفس المنظر السابق لحضن الأب تماماً، مع ملاحظة أن الأسلوب التصويرى فيها يتسم بالدقة والوقار إلى حد ما وبصفة خاصــــة فى تصوير عرش المسيح ووجهه الذى يبدو رجلاً ناضجاً وليس شاباً كما فى صــورته الســابقة، بينما التزم الفنان بكافة العناصر المميزة للجزء العلوى من الحنية الســابقة. هــناك اخــتلاف آخر فى أن العذراء ليست واقفة ولكنها جالسة على عرش مرصــــع بالجواهــر ويجلس على ساقها الأيسر المسيح طفلاً ناضجاً وحول رأسه هالة قرمــزية اللــون، أما العذراء فهى ترتدى رداءها المعروف باللون الأرجوانى الداكن وحول رأسها هالة باللون القرمزى. وحولها يقف تلاميذ المسيح الاثنا عشر واثنان من القديســين المحليين جهة اليسار القديس (الأبا) بولس الباسيلى والثانى جهة اليمين وهو الأبا نبرهو "أبو تفر". (شكل ١٤٣)

أيضــاً مــن الاختلافات الهامة فى اللوحة أن الملاكين ميخائيل وجبرائيل اللذين يحيطان بعرش المسيح لم يمسكا الإناء المصور فى الحنية السابقة، فتبدو أيديهما خالية وإن كانت فى نفس وضع الصورة السابقة، ومن خلال المقارنة مع الحنية السابقة وحنية ســقارة يمكــن تــأريخ تلــك الحنــية بالنصف الثانى من القرن السابع الميلادى وفقاً للاختلافات الوضعية فى الصورة والأسلوب الفنى المميز.

مما سبق يتضح لنا وحدة الرؤية الموضوعية فى الأمثلة السابقة وهو الأمر الذى جعلــنا نســعى فى البحث عن أصل لتلك الأعمال، وهل كانت مستوحاة من عمل فنى قديــم؟ أو هـــى رؤيــة فنية من إبداع الفنان القبطى لخدمة عقيدته ثم نهج على أساسها الصور السابقة.

أمـــا فى باويط فقد كان الفاصل بين الجزئين أمراً محيراً للعلماء فى تفسير مقصد هــذا الموضــوع، ويــرجع ذلك لأن الفنان القبطى هو مبدع هذا التخيل وليس متأثراً بصــورة مخطــوط رابيولا الذى يرجع لفترة متأخرة عن تأريخ الصورة الأولى ببداية القــرن الســادس المــيلادى، من هنا ذهب بعض العلماء إلى تأكيد مقصد المنظر بأنه الصــعود الإلهــى للمســيح، ومنهم من ذهب أنه المجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم

الآخـر، وآخـرون اعتقد بأنه يعبر عن الفكرة اللاهوتية التى تجسد السيد الحكم الذى سوف يأتى ويحكم آخر الزمان (شكل ١٤٥- ١٤٧).

فـإذا اعـتقدنا أنـه مـنظر الصعود الإلهى فلماذا كانت حالة الاستقرار والهدوء الواضـحة فى الصور، ولماذا صورت العذراء جالسة على العرش تحمل طفلها السيد المسـيح بيـنما صورته أعلاها تشير بصعوده، فهذا الاختلاط لابد أن يكون له تفسير آخـر، نفـس الشئ بالنسبة للاعتقاد وبالمجئ الثانى للسيد المسيح فى اليوم الأخير، أما الاعـتقاد بأنـه السيد الحاكم الذى سوف يحكم آخر الزمان فهو تفسير لاهوتى للمنظر يبتعد عن وظيفة الصورة ضمن الطقوس اليومية للكنائس القبطية.

وفـى اعـتقادنا أن وظيفة الرؤية الموضوعية المصورة فى حنايا باويط لابد أن توظف من خلال مناقشة كافة الرموز المصورة فى الحنية وما هو مقصدها فى المذهب القبطى.

إن رغـبة فـنان بـاويط فى الفصل بين الجزئين العلوى والسفلى يؤكد استقلالية الموضـوعين، ونسـتدل على ذلك من تنوع صور العذراء فى تلك الحنايا على نمطين أحدهما فى وضع صلاة والأخرى جالسة على العرش تحمل طفلها المسيح.

مـن هـنا فـإن الموضوع العلوى خاصة بموضوع الصعود الإلهى أو المجيء وكلاهما يمكن أن يتطابق مع المنظر، ويمكن أن نؤكد ذلك فى صورة المسيح التى عثر عليها فى باويط أيضاً صاعداً للسماء ويبدو الجديد هنا أن المنظر بالكامل مصور داخل الحنـية فقط دون المعتاد من تصوير العذراء والملائكة والاثنى عشر رسولاً، مما يؤكد أن الفـنان رغب فى تصوير منظر الصعود (أو المجئ الثانى) منفرداً ومن هنا اكتفى للتعبير عنه بصورته على العرش الذى تحمله العربة ذات الأربع عجلات وتحيط بهما الرؤوس غير المجسدة.

يحمل الجزء العلوى من الحنية رموزاً كثيرة اختلف العلماء فى تفسيرها، من أهم تلـك الـرموز والـتى أصـبحت ضمن الطقوس الخاصة بالخدمة اليومية، هى رموز الإنجليـين الأربعـة أو مـا يطلق عليها "الأربعة مخلوقات غير المتجسدة"، طبقاً لرؤيا حزقـيال النبى والتى كانت تحيط بالعرش الذى يجسد عليه المسيح وهى وجوه الإنسان والأسـد والـثور والنسـر، وقد اتفق رجال الدين المسيحى على اعتبار أن وجوه تلك

الكائـــنات رموز شخصية تعبر عن الإنجليين الأربعة مرقس ولوقا ومتى ويوحنا، حيث يرمز وجه الإنسان للقديس متى وذلك لأنه بدأ إنجيله منذ نبوة النبى إبراهيم حتى ميلاد المســيح، والــثانى الأسد رمزاً للقديس لوقا الذى بدأ إنجيله بقصة زكريا الكاهن ومولد يوحــنا المعمــدان، أما وجه النسر فيرمز دائماً للتجديد والتجديد خاص بإنجيل القديس يوحــنا الذى خطى طريقاً جديداً فى كتابة إنجيله باتباعه للفكر اللاهوتى ومن هنا اعتبر تجديداً ورمز له بالنسر (شكل ١٤٩).

ولكــن بالــرغم مــن ســيطرة تلك الفكرة عند الكثير من علماء اللاهوت والدين المســيحى، إلا أنــنا نجــد لها تفسيراً آخر ربما يكون اقرب إلى الصواب، ففى نص حزقيال يصف تلك الحيوانات بأنها مجنحة ومختصة بالتسابيح ليلاً ونهاراً وهم مقربون جــداً للــرب، فــى حين يصف يوحنا فى إنجيله "وخر الأربعة الحيوانات وسجدوا لله الجالس على العرش قائلين آمين" مما يوحى بكونهم ملائكة مختصين بتلك الأشكال التى يجســدونها وبذلــك يكونــوا بعيدين كل البعد عن وصفهم بالإنجليين الأربعة، ذلك لأن القصة والرموز المصورة مستوحاة من العهد القديم طبقاً لرؤيا حزقيال وتم توظيفها فى الفن القبطى لتخدم الغرض المقصود وهو مكانة "المسيح السماوية أو بالمعنى العقائدى " التجســيد الإلهــى للسيد المسيح"، ومن ثم فإن الرموز الأربعة هنا تجسد اختصاصات الملائكــة بأجــناس البشــر والوحوش والبهائم والطيور، حتى يتحقق استمالة عناصر الطبــيعة فــى صــورة شخوص تحيط وتخر ساجدة للسيد المسيح وهو المفهوم الذى استساغه يوحنا فى إنجيله.

من هنا نجد أن التشكيل المزدوج بين عناصر رمزية من العهد القديم وأخرى من العهد الجديد مرتبطة برسومات حضن الأب فى الكنائس القبطية المبكرة، من أجل إثبات العقــيدة والمذهــب القبطى حيث ربط الفنان بين صورة العذراء والدة الإله الجالسة أو الواقفــة بين الرسل على أنها تجسيد للناسوت الخاص بالمسيح، أما صورته العلوية بما تحملــه مــن رموز مختلطة من العهدين فهى تجسد لاهوت المسيح السماوي، من هنا وعلــى الــرغم مــن استقلال المنظرين تماماً إلا أنهما يجتمعان معاً تحت مفهوم واحد خاص بالخدمة اليومية فى الكنائس القبطية والتى أصبحت تضم تلك الرؤية كمبدأ إيمانى من وجهة نظر الكنيسة القبطية من خلال عقيدتها وأسرارها.

مما تقدم يمكننا الجزم بأن صور (حضن الأب) لوحة فنية قبطية صميمة مستوحاة من تشكيل مزدوج يجمع رموزاً من العهدين القديم والجديد، صاغها الفنان بتلك الكيفية حتى تساعد على خدمة العقيدة القبطية وتحقق المفهوم الجوهرى الذى يجمع بين لاهوت المسيح وناسوته وأنهما اجتمعا بداخل العذراء قبل الولادة، وهو التمجيد الذى يتلى فى الكنائس القبطية يومياً يتولى فيه تمجيد العذراء مريم مع طفلها شارحين التجسد الإلهى من خلال نبوءات العهد القديم الذين أشاروا لهذا المفهوم من قبل ووصفهم لرؤيا حزقيال ونبوءات أشعيا وأرميا وايليا، مع استخدام رموز العهد القديم بتمثيلها حتى يتحقق ذلك المفهوم، ومن بين تلك الرموز كانت الحيوانات الأربعة غير المتجسدة وتابوت العهد وسلم يعقوب والمركبة النارية وعليقة موسى والنار التى داخلها، فهى رؤية مزدوجة تميزت بها صلوات الكنيسة القبطية والشرقية بينما تفتقدها الكنائس الغربية.

ثانياً: هناك مجموعة من الحنايا ظهرت فى الفن القبطى تصور المسيح جالساً على عرشه حاملاً كتابه المقدس مصوراً منفرداً داخل الحنية بدون المركبة النارية أو المخلوقات الأربعة، والغريب فى الأمر أن تلك الحنايا كانت ذات أحجام صغيرة وتفتقر للإطار العام للحنايا السابقة من ناحية الحجم أو الزخارف الخارجية، والتفسير المنطقى لتلك الحنايا مرتبط بأماكن تواجدها حيث عثر عليها فى معظم قلالى الأديرة الخاصة بالرهبان، ومن ثم كانت تمثل عاملاً نفسياً قوياً تجاه الراهب الذى يقف وجهاً لوجه مع صورة المسيح، ومن هنا فسرت على كونها حنايا خاصة بالتوبة أو التسابيح أو الأدعية الخاصة برهبان الأديرة.

فمن دير أرميا بسقارة فى الحجرة رقم (٧٠٩) على الحائط الشرقى عثر على حنية صور فيها المسيح جالساً على العرش منفرداً فوق وسادة مزخرفة بزخارف هندسية يليها إلى أسفل العرش باللون الأحمر ومزخرف بالجواهر والأحجار الكريمة، أما خلفية الحنية فهى باللون الأبيض وينتشر عليها دوائر سوداء اللون بداخلها أشكال زهور باللون الأبيض. أما العرش فمحاط بشكل بيضاوى باللون الأسود يفصله عن الميداليات التى تحمل صوراً نصفية للملائكة والمنتشرة على الجدار الجانبى للحنية من الداخل (شكل ١٥٠). والمسيح هنا يرتدى رداءاً أرجوانى اللون فوقه عباءة باللون القرمزى، ويمسك الكتاب المقدس المزخرف بالجواهر بيده اليسرى، ويشير بعلامة

الخـــلاص أو الـــتكريس بيده اليمنى، وقد نجد له لحية غزيرة وشعر طويل اسود خلف الرأس، وتحيط برأسه هالة مستديرة بداخلها صليب مزخرف باللونين الأبيض والأحمر.

وتـــبدو ملامح التصوير هنا معبرة عن أسلوب القرن السادس الميلادى لما تحمله الصـــورة من سمات غليظة فى الخطوط وفى إبراز ملامح الوجه، وفى معالجة الثياب تذكرنا بصور باويط وكوم أبو جرجا.

من كاليا فى الحجرة رقم (١٢) عثر على تجويف حائطى فى الجدار الشرقى يشبه الحنـــية بداخلــه صورة الصليب مزركش بتكوينات هندسية. وقد اختلفت صورة السيد المســيح النصــفية الــتى تمثل محور تقاطع الأضلاع الأربعة للصليب وكأنه منها فى صورة نصفية نادرة، وقد صوره الفنان وحول رأسه هالة بداخلها صليب ويرتدى ثوباً أرجوانـــى اللـــون ويمسك بيده اليسرى كتابه المقدس ويشير باليمنى بعلامة النصر أو التكريس أو المباركة، وترجع الصورة إلى نهاية القرن السادس الميلادى (شكل ١٥١).

مثال آخر من كوم أبو جرجا فعلى الحائط الغربى للحجرة السفلية عثر على جزء دائـــرى مصور عليه السيد المسيح وسط تكوين دائرى وحول رأسه هالة قرمزية اللون بداخلهـــا صـــليب، وقد راعى الفنان انخفاض مستوى الرأس من المنتصف حتى يبدو الذراع العلوى من الصليب واضحاً خلف الرأس، فجاء تصوير الرأس وتسريحة الشعر بصـــورة غريـــبة وجديـــدة، أما وجه المسيح فيبدو مصوراً بمنظور أمامى ذى عينين واســـعتين وحدقـــة حمـــراء اللون كبيرة، وأنف طويلة مستقيمة وشارب خفيف باللون الأحمر الداكن، أما اللحية والشعر فهى باللون الأسود، وترجع الحنية إلى القرن السادس الميلادى (شكل ١٦).

آخـــر الأمـــثلة لهـــذا النوع من باويط فى الحجرة الثانية والثلاثين، وهى تصور ميدالـــية كبيرة يمسك بها اثنان من الملائكة يرتدى كل واحد منهما رداءً أبيض وعباءة بيضاء بنقط حمراء وحول رأس كل منهما هالة رمادية اللون ويمسك الملاكان بأيديهما أطـــراف الميدالـــية، ويحـــتل صورة المسيح الإطار الدائرى للميدالية بملامح بيزنطية الطـــابع فـــى الوجه المستطيل واللحية الطويلة والشعر المسترسل خلف الظهر وحول رأســـه هالـــة قرمزية اللون بدون صليب، الأمر الذى يقودنا إلى اعتباره شخصاً آخر، ولكن صورة الحمل المصورة داخل الدائرة الرمادية قد تحسم الأمر أنها صورة المسيح

فضــلاً علــى عــثورنا فى الجانب المقابل لصورة الحمل وعلى حرف H وهى طغرا مختصــرة عــن اسم يسوع فى اللهجة الصعيدية IHCOYC (IHC). وقد أشار كليدا "Cledat" أن تلــك الحنية تمثل صورة للمسيح متأثرة بالفن وأنه قد عثر على نماذج مهشــمة تحمــل نفس الملامح ورمزية الحمل بدلاً من الصليب وترجع إلى نهاية القرن السابع الميلادى وبداية الثامن الميلادى (شكل ١٥٢، ١٥٣).

مــن الناحــية الفنية، يجدر بنا الإشارة هنا إلى أن صورة السيد المسيح فى الفن المســيحى اتخــذت شكلين شبه معممين، الأول يطلق عليه الشكل ذو الطابع الهللينستى والمــتأثر بصــور الآلهة الوثنية (أبوللو ومارس) والأبطال الرياضيين من حيث الوجه الشاب بدون لحية والشعر القصير وهو الأسلوب الأقدم تأريخياً، حيث استخدم فى صور المقابر الرومانية المسيحية المبكرة، وهذا الأسلوب له تفسيراً فى صور الكنيسة القبطية فهــو يعبر عن الوجود السماوى للمسيح أى الوجود غير المادى وعادة ما صور الوجه بألوان مضيئة على خلفية داكنة اللون للتعبير عن قدوم الشخصية السماوية للمسيح. هذا الأســلوب متأثر إلى حد ما بالطابع الهللينستى وقد استغل فى تصوير المسيح منفرداً أو داخل حنية يعتلى العرش.

أمــا الشكل الثانى فهو يصور المسيح بلحية وشعر كثيف مسترسل على الأكتاف ويــبدو فــيه كرجل كبير، وهو يعبر عن الوجود المادى أى وجود السيد المسيح على الأرض وهــو مــا أتبعته صور المسيح الخاصة بقصص معجزاته والأحداث الخاصة بسيرته الشخصية.

نلاحــظ أن الفنان القبطى قد مزج بين الأسلوبين فى صور السيد المسيح، ويرجع ذلــك لما مر بالفن القبطى من أحداث دينية أثرت كثيراً على مفهوم الصور وأصبحت صــورة المســيح صــورة اعتبارية ليست ذات مفاهيم خاصة بالشخصية السماوية أو الماديــة، والدليل على ذلك تنوع صور السيد المسيح فى معظم الحنايا التى شرحت من قبل ما بين تصويره كشاب أو كرجل ناضج، إلا أن الفنان القبطى قد حافظ على أسلوب فنى مميز منذ نهاية القرن الخامس وحتى نهاية القرن السابع الميلادى والذى يحاول فيه الابــتعاد عــن المؤثــرات الهللينســتية أو الرومانية مما يمهد الطريق لوجود مؤثرات بيزنطية وسورية ظهرت بصورة واضحة فى تصوير تلك الحنايا.

خلاصـــة القول، أن الحنية القبطية كانت تخدم أغراضاً طقسية ملازمة أو مكملة للصـــلوات والتراتـــيل اليومـــية فـــي الكـــنائس القبطـــية والأديرة، كما أنها كانت من الضروريات الخاصة للرهبان من أجل التسابيح أو الدعاء أو التوبة.

وقـــد كـــان للتأثير اللاهوتى فى الدين المسيحى دور هام فى ظهور تلك الصور داخـــل الحنايا والتى يمكن تحديد بدايتها منذ منتصف القرن الخامس عقب قرار مجمع خلقدونـــيا والعداء الذى ظهر بين الكنيسة الرومانية والقسطنطينية وبين الكنيسة القبطية والتى على ضوئها وظفت معظم الموضوعات لخدمة المذهب المونوفيزيقى والتى كانت تمـــثل طقســـاً دينـــياً هامـــاً يـــتلى يومياً لتمجيد أم الإله وأم المسيح بطبيعته اللاهوتية والإنسانية.

هكـــذا كانت الحنية فى الفن القبطى وموضوعاتها التى ارتبطت بالمذهب القبطى وعقـــائده ورمـــوزه ارتـــباطاً كاملاً نابعاً من التشكيل المزدوج لعناصر العهدين القديم والجديـــد. فـــى حين كانت الحنية فى الفن الغربى المسيحى متأثرة إلى حد ما بمذاهب الكنيســـة الرومانـــية والقســـطنطينية بجانب بعض الكنائس التى تدين بالمذهب القبطى وسارت على نهجه وزخرفة حناياه.

مراجع الفصل الثالث

التصوير الجدارى فى الفن القبطى

أولاً: المواد وصناعة الفريسك

-عن الفريسك وأنواعه وتعريفه، راجع:

-Girieud, P., Causeries sur la Technique de la peinture a la Fresque, Le Caire, (1936), p. 14.

-Canaday, J., Metroplitan Seminars in Art, M.M.A., London, (1958), p. 7.

-Kay, R., The painter's guide to Studio, Methodos and Materials. London, (1978), pp. 195 ff.

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات عند قدماء المصريين، القاهرة، (١٩٩١)، ترجمة زكى إسكندر؛ محمد زكريا غنيم، ص ص ٥٦٩-٥٧١.

• عن الحوائط وإعدادها لممارسة العملية التصويرية، راجع:

-Thompson, D.I., The Practice of Tempra Paintings, Yale, New Haven, (1936), pp. 70-82.

-Thompson, The Materials und Thechniques of Medieval Paintings, New York, (1956), pp. 30-34 ff.

-Kay, op. cit., pp. 118-119.

-Girieud, P., op. cit., p. 14.

-أقر معظم علماء الفريسك أن اختلاف نوعية الحوائط تؤدى لاختلاف نوعية طبقة الملاط المستخدم كأرضية تصويرية، من بين هؤلاء العلماء، راجع:

-Ling, R., Stucco Work in Roman Grafts, London, (1976), pp. 209-221; id., Roman Paintings, London, (1991), pp. 198-199.

-Allag, C., Les Technques de La Peinture Murale. Romaine, in La Peinture murale romaine de La Picardie a La Nomand, (1982-1983), pp. 17-18.

-Mora, P. Philippot, P., Conservation of Wall Paintings, London, (1984), pp. 89-101;

-Plesters, P., Examination of Roman Painted Wall-Plaster, W., Arch. M. No. 58, (1961), pp. 337-341.

-Schoffer, R. J., The Natural Building Stones, Report No 18. (1932), pp. 10.

-Weigall, A. E. P., A Guide to the Antiquities of Upper Egypt, London, (1913), pp. 358-360.

*حول استخدام صخور Tuf منذ العصر الجمهورى تقريباً فى بناء المبانى فى بومبى، وأثر ذلك فى تكوين نموذج عالمى للتصوير الجدارى من خلال الحوائط وطبقات الملاط المستخدم، راجع:

-Lanciani, R., The Ruins and Excavations of Ancient Rome, Rome, (1967), pp. 5-9, 32.

- حول نظريات فتروفيوس فى تهيئة الحوائط الحجرية لاستقبال الملاط والتصوير بطريقة الفريسك، راجع:

-Vitruvuis, De Architectura, VII 2-4, 6-4.
-Lanciani, op. cit., p. 32.
-Mau., A., Pompei, Its life and Art, New York, (1902), pp. 429- 447.
-Ling, R., op. cit., (1991), pp. 198-199.
-Mora – Philippot, op. cit., pp. 100-101.

-حول الملاط وصناعته بالطريقة الشعبية مع الطين المستخدم فى صناعة الفريسك فى مصر، انظر:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٨٨-٨٩.

-قام (سالمونى) بعمل تحاليل كيميائية للعديد من القطع التصويرية على الملاط الطينى والتى ترجع إلى العصر البطلمى والرومانى وقد لاحظ أن ٢٥ ./. من المخلوط جير، و٢٥./. رمل، ٥٠./. طين، راجع:

-Salmoni, R., Sulla Composizione di Alcune Antiche malte Egizane, in. Attie Memorie della R[a], A.S.L.A.P., (1939), XI, Vol. XLIX, pp. 30-31.

-حول الفريسك فى مصر القديمة، والأمثلة الدالة على ذلك، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ١٢٢:

-محمد حماد، التصوير فى التراث المصرى القديم حتى الفن القبطى، القاهرة، (١٩٦٤)، ص ص١٤-١٥.

-محرم كمال، تاريخ الفن المصرى القديم، القاهرة، (١٩٢٧)، ص ص ٧٥-٨٢.

-عن الصور الجدارية فى تل العمارنة، راجع:

-Davis, N.H- Gardianer, A.H., The Mural Painting of El Amarna, Vol. 11, (1940), pp. 50, 160-161.

-عن النوع الثانى (الفريسك الريفى) أو الشعبى الذى يستخدم الطين الممزوج بالتبن أو القش، راجع:

-Zuntz, D., Two Styles of Coptic Paintings, J. E. Arch., XXI, (1935), pp. 63-73.

-Gostign, G.H., Sculpture and Painting in Coptic Art, S.A.C. III, (1962), pp. 48-58.

-Meindraous, Q., The Medieral Wall Painting in the Coptic Churches of Old Cairo, B. S.A.C. XX, 1950, pp. 119-142.

-الكوب Cob أو الأسروميل هو مسحوق من الطين مخلوطاً بالرمل والجير كان يستخدم فى بومبى لخفة وزنه على الأرضيات الجصية أو الصخور البركانية، انظر:

-Allag, op. cit., pp. 28-29.

-Ling, op. cit., (1991), pp. 189-199.

-عن طبقة الأرضية الجصية فى المصادر الرومانية، راجع:

-Plinius, N. H. XXV, 29-49; XXXVI. 176-177.

-Vitruvuis, VII. 2-4, 6-14.

-Von Richter, D., Antiken Wandemalereien, Technischer Beziehung, Untersucht und beurthilt, (1893), pp. 39-41.

-Ling, Stucco-Work in Roman Grafts, pp. 209-210.

-Mau, op. cit., pp. 446-447.

-Etienne. op. cit., p. 289.

-Schefold, K., Vergessenes Pompei, (1935), Pp. 73-89.

-Augsti, S., La Tecnice dell'antica Pittura Parietale Pompeiana, In, A Maiuri (ed)., Pompieara, Naples, (1950), pp. 313-354.

-Mora, p., Proposte Sulla Tecnica della Pittura murale Romana, B. I.C.R., (1969), pp. 63-66.

-Allag, op. cit., pp. 18-19.

-Ling, op. cit., p. 199.

-حول عدم تأثير الرطوبة فى الصور الرومانية عندما تنفذ طبقاً لما أشار إليه فتروفيوس، راجع:

-Mora,P., op. cit., pp. 79-84.

-حول استخدام البوص فى عمل البانوهات الجدارية، راجع:

-Vitruvius, VII, 3. 2.
-Giriend, op. cit., pp. 11-13.

*حول الطبقات المستخدمة فى الملاط حتى منتصف القرن الثالث الميلادى، راجع:

-Ling, Stuccowork, pp. 210-211.
-Wilpert, J., Le Pitture delle Catacombe Romani, Roma, (1903), pp. 6-7.
-Richter, op. cit., pp. 41-42. Pl. 25, 38.

*حول استخدام المسامير الحديدية والخوابير، راجع:

-Leclercq, M., Fresques. D.C.A.L. Tom. 5XX. Col. 2587.
-Wilpert, op. cit., p. 41.
-Ling., op. cit., (1991) pp. 198-280.

*حول الأسلوب التى نفذت به المقابر السردابية المسيحية فى روما، راجع:

-leclercq, op. cit., Col. 2588.
-De Bourguet, Early Christian Painting, (1965), pp. 34-44.

*حول الفريسك الريفى المستخدم فى مصر، والذى استخدم مواد بيئية محلية، راجع:

-Von Meorsel, Repertory of the Preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Teremiah of Saqqara, A.A.A.H.P.IX., 1981, pp. 125-148.
-Id, Les Travaux de le Mission des Peintures Coptes, A St., Antaine, B.I.F.A.O. 97, 1983, pp. 16-23.
-Leroy, J. Les Peintures des Couvents du Wadi Natroun, Caire, (1982), pp. 33-40.

*حول أدوات الفريسك، راجع:

-Ling, op. cit., (1991) pp. 200-201
-Allag, op. cit., p. 28, Pl. 3.
-Blumner, H., Technologie und terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römer, III, (1884), Fig. 23.

*حول الأدوات التى عثر عليها فى فرنسا، راجع:

-Davey and Ling., Wall-painting in Roman Britain, B.M.S. III. London, (1982), pp. 60-62, Pl. 211.

*حـول الأدوات التى عثر عليها بترى فى مقابر هوارة، والتى أشار إليها لوكاس فى طيبة، راجع:

- Petrie, W. M. F., Hawara, London, P.II. Pl. XIII, No. 24-25. (1889).

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٨-٢٢٩.

-Edger, C. C., Graeco- Roman, Coffins Masks and Portraits, Cairo, (1905), pp. XII- XIII.

-عن الألوان ومصادرها وصناعتها قديماً:

-عن البداية اللونية فى العصر الحجرى، راجع:

-Encyclo, W.A. Vol, 11, Col. 588-621.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول إشارات فتروفيوس عن اللون الأبيض فى مدينة باراتيونيوم، راجع:

- Vitruvius, De Architecturo VII, 7-3.

-عن اللون الأبيض الذى عثر عليه مسحوق مع ألوان أخرى فى مقابر الفيوم، راجع:

-Petrie, Hawara, p. 11.

-Walker, S., and Bierbrier, M., Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum Press, (1997), p. 201- Pl. 278.

-Russeel, W. T., Egyptian Colours in Medum (W.M.F.Petrie) Hawara, (1898), pp. 44-45.

-الفريد لوكاس، ص ٥٦٧.

*حول اللون الأسود، راجع:

-Shore, Portrait Painting from Roman Egypt, London, (1962), p. 21.

-Peck, W. H., Egyptian Drawings, London, (1988), p. 61.

-Vitruvius, VIII. 7. 2, 12. 1-2.

-Plinius, H. N., XXXV, 13-15.

-Augsti, S., colori Pompeiani, Roma, (1957), p. 44.

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Spurrell, In Medum, pp. 28-9.

-Dioscoridos, V. 12

-Russell, Egy., Col. pp. 44-5.

*حول اللون الأحمر الضارب إلى الرمادى الذى يطلق عليه اسم Minium، راجع:

-Russell, op. cit., pp. 47-48.

*حـــول البرديـــتان أحدهمـــا تسمى X ومحفوظة فى متحف ليون والثانية تسمى هولم ومحفوظة فى متحف ستوكهولم، راجع:

-Bertheio, C., Collections des Anciens Alchimistes Greces, Paris, (1889), No. 12.
-Lagercrantz, O, Papyrus Greacus, Holmiensis, Upsala, (1913).
-Pfister, R., Peinture et alchime dans l'orient, Hellenistique Seminarium Kondakovianum, VII, 1935, pp. 13-18, 120-122.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٢-٢٤٣.

*حول إشارات وجود النباتين فى صحراء مريوط، راجع:

-Oliver, F.W., The Flowers of Mareotis, Trans., Nofolk and Norwich Naluralists. Society, XIV, (1938), pp. 140 ff.
-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

*حول اللون الأزرق، راجع:

-Spurrell, op. cit., p. 227-228.
-Petrie, The Arts and Grofts of Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 117.
-Plinius, H. N., XXXI, 40, XXXII, 57-58.
-Vitruvius, VII. 11. 1.
-Laurie, A.P., The Materials of The Painter's Groft, Cairo, (19137), p. 24.
-Augsti, S., op. cit., p. 47.
-Girieud, D., op. cit., pp. 19, 20-21, 47.

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٢.

*حول برديات أوكسرينخوس التى تشير إلى زراعة نبات النيلة البرية Isatis فى الفيوم فى بداية العصر المسيحى فى مصر، راجع:

-P. OXY. I. pp. 154-166, II. pp. 270-271; IV. pp. 215-221, XIV, pp. 147-148.

*حول صناعة النيلة الزرقاء النباتية، راجع:

-Pfister, op. cit., pp. 40-41.

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٣.

-Plinius, H. N., XXXIII, 57, XXXV, 25-27.

*حول اللون الأصفر، انظر:

-E. Mackay, On the use of Bose Wax and Resinas Varnishes in The Ban Tombe in Ancient Egypt, Cairo, (1910), p. 37.

-Russell, op. cit., pp. 45-6.
-Spurrell, op. cit., p. 228.

-لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤٩، ٥٦٣-٥٦٤.

*حول اللون الأصفر من العصفر وصناعته فى صباغة المنسوجات القبطية، راجع:

-Hubner, J., The Colouring Matter of The Mummy Cloths. The Tomb of Two Brothers, pp. 70-77.
-Pfister, op. cit., pp. 11-12.

*حول إشارات كامب، راجع:

-Von Hooft, T., An Introduction to Coptic Textiles, in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), p. 124.

*حول إشارات بيلينى وفتروفيوس عن اللون الأصفر، راجع:

-Plinius, H. N., XXXIII, 113.
-Vitruvius, op. cit., XI, 2.

-عن اللون المغرة الصفراء، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٥٦٥.

-Russell, op. cit., p. 47.

-عن اللون الأخضر:

-Spurrell, op. cit., p. 29.
-Russell, op. cit., p. 46.

*حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأخضر الكالك، راجع:

- Vitruvius., VII, 7. 4.

*حول اللون القرمزى أو الأحمر القرنفلى، راجع:

-Daries, M., Ancient Egypian Painting, (1936), pp. 33-37.
-Russell, op. cit., p. 47.

*حول إشارة فتروفيوس عن اللون الأحمر القرمزى، راجع:

-Vit., VII, 8. 1-4.

-أيضاً عند بلينيوس:

-Plinius, N. H. XXXIII, 113.

-عن نبات الكركم، راجع:

-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Pfister, op. cit., p. 46.

-عن اللون الأرجوانى، راجع:

*حول المحظوظ الذى عثر عليها فى الإسكندرية ومحفوظ حالياً فى السويد، راجع:
-Nauerth, C. Koptisch Textkunst in Späntantiken Ägypten, Trier, (1998), pp. 20 ff.
-Pfister, op. cit., pp. 39-40.
-Haags, G., Koptische Weefsels, Catalogue of exhibition held in (1982), S. Gravenhage, (1982), pp. 12-13.
-عن نبات الأرخيل، (الصبغ بنفسجى اللون يستخرج من نبات الأشنة)، راجع:
-لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.
-Pfister, op. cit., pp. 41-42.
-أشار إليها بلينيوس وفتروفيوس.
-Plinius, Historia Naturalis, XXXV, 45.
- Vitruvius., VII, 13. 23.
*حول إشارة شنشنى:
-Girieud, op. cit., p. 29-30.
-عن اللون البنى، راجع:
-Spurrell, op. cit., pp. 29-30.
-لوكاس، نفسه، ٥٦٢.
-Pfister, op. cit., pp. 41-43.

-Lucas, A., The Inks of Ancient and Modern Egypt, (1922), pp. 914 ff.

ثانياً: الموضوع فى التصوير القبطى

-عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى بصفة عامة، راجع:
-Wilkinson, K., Early Christian Painting in The Oasis of Elkarga, B. M. M. M. A. Tom, XII, (1928), pp. 28-36.
-Hauser, W. The Christian Necroplis in the Khaga Oasis, B. M. M. A. Tom, XXVII, (1932), pp. 38-50.
-Fakhry, A., The Necroplis of El Bagouat in Kharga Oasis Cairo, (1953).
-Stern, M., Le Peintures du musolée de l'Eoda el Bagaawat, C.A.II, (1960), pp. 93-119.
-Schwarz, R., Santrue Nauvelle Etudes sur des Fresques del Bagawat, C.A. 13, (1962), pp. 1-11.

-Lowire, W., Christian Art and Archaeology, London, (1901), pp. 204-205.
-De Bourguet, Early Christian Painting, pp. 30-33.
-Neroutsos, D., L'Ancienne Alexandrie, Paris, (1888), pp. 41-54.
-D. A. C. I. Col., 1123-1139.
-Gruneisen, Le Portrait, Traditions Hellenisitque influences Orienteles, Roma, (1991), pp. 89-99.
-Strzygowski, J., Eine Alexandrinsche Weltchrachter, Vienna, (1901), pp. 200 ff.
-Quibell, J. E., Excavations of Saqqara (1907), Le Caire, (1909), pp. 1-VI.
-Id., Excavations, at Saqqara, (1906-1097), Le Caire, (1908).
-Id., The Monastery of Aba Jaremias, (1908-1909), Le Caire, (1912), pp. 1-VI.
-D. C. A. L. Tom, 3, 519-521.
-Van moorsel M. Huijberse, Repertory of The preserved Wall Paintings from Monastery of Apa Jeremiah at Saqqara, AAAHP, IX, (1981), pp. 167-171.
-Van Woerden, S., The Iconography of Sacrafice of Abraham. V.C., 15, (1961), pp. 214-225.
-Weitzmann, K., The Jephtah, Panel in The Bema of The Church of St. Catherine's Monstery on Mount Sinai, D.O.P., 18, (1964), pp. 341-352.
-Van Loon, G., The Sacrifice by Abraham and The Sacrifice by Jephthah in Coptic Art (in Coptic Art and Culture) NIAAS. Cairo, (1990), pp. 44-45.
-Leroy, J., Les Peintures des Couvents du Ouandi Natroun, Cairo, (1983), pp. 112-130.
-Leroy, Les Peintures des Couvents du désert d'Esna, Cairo, (1975).
-Speyart, I- Von, Woerden, The Icongraphy of The Sacrafica of Abraham, V.C., 15, (1961), pp. 214-255.
-Van Moorsel, P., Jephtah, An Iconographical Discussion Continued, Metanges Offerts á Jean Vercouter, Paris, (1985), pp. 273-278.
-Van Moorsel, P., Forerunners of The Lord, The Meaning of Testament Saints in The Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, NIAAS, Cairo, (1990), pp. 22 ff.

-Cledat, J., Nouvelles Recherches a Baouit, Campagnes, 11903-1904, CRAIBL.
-Cleadt, J., Le Monastére et la Necropole de Baouit, Cairo, (1904-1916), MIFAO, Tome, XII.
-Taft, R., The Liturgy of the Hours in The Christian East, Ernakulam, (1984), pp. 73-77.
-Cledat, J., Deir Abou Hennis, BIFAO, Tome, 11, pp. 44-70.
-Butler, A., Ancient Coptic Churches, Oxford, 1884, I, pp. 360-364.
- Breccia, Ev., Fouilles d'Abou Girgeh, R. M. S. M., 1912, p. 4. 9.
-Rassart-Debergh, M., Peintures Copte de La region mareotique, Abou Girgeh et Alam Shaltout, dans AIPOHOS, 27, Bruxelles, (1983).
-Daumes, F., et Guillaumont, A., Kellia, I. Kom 219, IIFAO, (1969), pp. 1-60.
-Rassart - Debergh, M., La décoration Picturale du monastere de Saqqara, Essai de Réconstruction. AAAHP, IX, 1981, pp. A-124.
-Lecleraq, H., DACL., Kom Abou Girgeh, T., 5, Cols. 1255-1257.

*حول الموضوع عموماً، راجع: محمد عبد الفتاح السيد سليمان، "التصوير الجدارى فى الفن القبطى من القرن الثالث وحتى السابع الميلادى ومقارنة مع العالم المسيحى، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، (١٩٩٤).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد القديم ومصادرها، انظر:

-Eusebius, H. E. 11, 18, III, 9-10.
-Th Jewish Ency., New York, (1903).
-Worrell, W. H., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 9-10.
-Heatom, E.W., The Old Testament Prophets, London, (1909).
-Young, J., Introduction to The old Testament, (1949), pp. 20 ff.
-السنكسار القبطى الجزئين، الأول والثانى.
-الخريدة النفسية فى تاريخ الكنيسة، ج. ١.

-المعجم اللاهوتى الكتابى، ط٢، (بيروت)، (١٩٨٨)، ص ٩.
-سيجال، حول تاريخ الأنبياء عند بنى إسرائيل، ترجمة: حسن ظاظا، بيروت، (١٩٦٧).

*حول مصادر الموضوعات المستوحاة من كتب العهد الجديد وتصنيفها، انظر:

-Milligan, G. The New Testament, Document, London, 1930, pp. 22 ff.
-Taft., op. cit., pp. 73-74.
-Malan, S.C, Short history of The Copts and their churches, London, (1873).

*حول صور حجرتى الخروج والسلام فى مقابر البجوات، راجع:

-Fakhry, op. cit., pp. 40-47, 71-74.

*حول صورة أضحية إبراهيم وأضحية يفتاح، راجع:

-Van Moorsel, P., op. cit., (1985), pp. 273-278.
-Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-25.

*حول صور العذراء الثلاثة فى باويط، راجع:

-Maspero, J.-Driotion, E, Fouills Execuleesa Baouit, Cairo, (1931), pp. IX-X, Pl. XLV.
-Van Moorsel, P., op. cit., (1990), pp. 22-3.

-عن الأسلوب الفنى للتصوير القبطى، راجع:

-Parlasca, K., Ritralli di Mummie, I. Parlerme, (1969).
-Zaloscer, H., Von Mumenbildnis zur Ikone, Wiesbaden, (1969).
-Badawy, A., L'Art Copte, Les Influences Egyptiennes, Le Caire, (1949).
-Badawy, A., L'Art Copte les Influences hellenistiques et romain, Le Caire, (1953).
-Du, Bourguet, L'Art Copte, Paris, (1968), p. 34 ff.
-Wessel, K., L'Art Copte, Bruxelles, (1964), pp. 39-50.
-Beckwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963).
-Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, (1978), pp. 140-150.
-Shepherd, D.G., An Egyptian textile from the early Christian Period, BCMA, 39, (1952), pp. 66-68.
-Edger, On The Dating of The Fayoum portraits, J. H. S. Vol. XXV, (1905), pp. 225 ff.

-جورج فيرستون، الرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة يعقوب جرجس نجيب (القاهرة)، ١٩٦٤، ص ص ١٩-٣٠.

-Palmer, A., Early Christian Symbolism, London, (1890), pp. 10-22.

-Michailides, G., Vas Liges du Culte Solaire parmi Les Chretiens D'Egypte, BSAC, Tom, XII, (1948-1949), pp. 37 ff.

-Achelus, Das Symbol des Fishes, Marburg, (1988), pp. 12 ff.

-عن فن تصوير الحنايا فى الفن القبطى، راجع:

-Rassart-Debergh, M., La Peinture Copte Avant Le XII e siecle, AAAHP, XI, pp. 272 ff.

-Van Moorsel, The Coptic Apse., Compostion and its Living Creatures, dans E.N.C.C., (1975), Le Caire, (1978), pp. 325-333.

-Frazer, M. E., Apse Themes, in (Age of Spirituality) New York, (1978), pp. 556-557.

-Leroy, J., La Peinture Murale Chez les Coptes, BIFAO, Cairo, (1975), pp. 32-39.

-Klaus, W., Koptishe Kunst, Die Spätantike in Ägypten Recklinghausen, (1963), pp. 173 ff.

-Zunz, D., Two Styles of Coptic Painting, J. E. A. XXI, p. 65.

- Rassart-Debergh, op. cit., (1983), pp. 232-233.

- Badawy, op. cit., (1949), p. 30, (1978), pp. 144-146.

*حـول صـورة الإلـه إيزيس وهى تضع حورس الطفل فى معبد كرانيس فى الفيوم وترجع إلى نهاية القرن الأول وبداية الثانى الميلادى.

-Boak AE. R., et Peterson, K.E., Karanis, Topographical and Architectural, Report of Excavations during The Seasons, (1924- 1928) Ann. Arbor, (1931), pp. 29-31 Fig. 19-20.

- Rassart-Debergh, La Peinture Copte, pp. 272-277.

-عـن الحيثـية القبطية ومفهوم صور العذراء المرضعة وكذلك صور السيد المسيح، راجع:

-محمـد عـبد الفتاح السيد سليمان، مفهوم الثيوتوكس (θεοτοκοs) فى الفن القبطى (العلاقـة بين الحدث التاريخى والطقس الدينى والرؤية الفنية)، مجلة الإنسانيات، كلـية الآداب دمنهور، جامعة الإسكندرية، العدد الرابع، (١٩٩٩)، ص ص ٥٩-٨٦.

-Quibell, op. cit., (1906-1907), I. II, pp. 63-64, Pls. XL, XLII.
-Van Moorsel, Huijberse, M., op. cit., (1981), pp. 125-184.
-Rassart-Debergh, op. cit., (1481), AAAHP, IX, p. 54-58.
-Cledat, MIFAO, Tom, XII, pp. 23-24, pp. 154-155.
-Van Moorsel, P., (1990), op. cit., pp. 27-ff.
-Maspero- L., Drioton, op. cit., (1931), pp. VII-VIII, Pl. XXI-XXIV.
-Leroy, J., op. cit., pp. 32-39.
-Ceechelli, C.- Furloni, G., and Salmi, M., The Rabbula Gospel's, Otlan and Lausanne, (1959).
-Weitzmann, K. The Study of Byzantine Book ILL umintion Art, Princeten, (1975), pp. 1-60.

الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

تقديـــم

تعتـــبر المنســـوجات القبطية من أكثر الذخائر الأثرية الباقية لدينا والمنتشرة فى معظم المتاحف المصرية والعالمية، فقد لا يخلو متحف من الاحتفاظ بمجموعة كبيرة أو صغيرة من تلك المنسوجات القبطية. وإذا كان فن النحت والتصوير قد ساهما فى تكوين ملامـــح الفـــن القـــبطى عمومـــاً وعبرا عن ذاتية الشعب المصرى، فإن فن الزخارف النسيجية وصناعة النسيج قد أدت الدور الأكبر فى انتشار وتثبيت أوتار الفن القبطى فى مراحله المختلفة.

والنســـيج فـــن له خصائصه الفنية والصناعية المميزة والتى مارسها المصريون القدمـــاء منذ العصور الأولى بمراحله الأولية، ثم تطور كصناعة محلية منذ العصرين الـــيونانى الـــرومانى فى مصر، حتى أن المؤرخين الإغريق والرومان قد أشادوا بتلك الصـــناعة فـــى مصر وتفوق المصريين فيها، وهو الأمر الذى يؤكد على أنها صناعة متوارثة وراسخة فى المجتمع المصرى.

إلا أن هذه الصناعة شهدت ازدهاراً كبيراً منذ دخول المسيحية إلى مصر، ويبدو أن الاحـــتلال الرومانى جعل المصريين يهتمون بتلك الصناعة اليدوية وزخارفها لتشهد المزيد من التطور فى الصناعة ذاتها والمواد الصناعية المستخدمة مثل الكتان والصوف والحريـــر وأسلوب الزخرفة والألوان المستخدمة، وقد عرف كل هذا بالمنسوج القبطى فـــى مصـــر خلال الفترة ما بين القرن الثالث الميلادى وحتى القرنين التاسع والعاشر الميلاديين.

ومـــنذ القرن الخامس الميلادى تقريباً أصبح للمنسوج القبطى شهرة عالمية فاقت كل التصورات آنذاك، إلا أن هذا الفن لم يحظ باهتمام كبير من جانب علماء الآثار بقدر اهتمامهم بالمنقولات الأثرية الأخرى، ويرجع ذلك إلى أن تلك المنسوجات أصبحت فى

وقـت مـا غـنائم سُلبت أثناء الحفائر الأثرية وغير الأثرية وبصفة خاصة فى المقابر المقامة على مشارف المدن الصناعية الكبرى للنسيج فى العصرين القبطى والإسلامى، مـثل الإسـكندرية والفـيوم وأسـيوط وأخمـيم وأنتينوى وأرسينوى وأوكسيرينخوس وهرموبوليس ماجنا وتانيس وأشمون وغيرها من تلك المناطق، وقد أدى هذا السلب إلى الاتجار بتلك القطع بعد تقسيمها إلى قطع صغيرة تفقد فى النهاية أى أثر ينم عن نشأتها وتضـع الباحثيـن أمـام صعوبات عديدة خاصة بتحديد مركز الصناعة وتحديد تأريخ مناسب للقطعة.

ولكـن لـم يحـن الوقت بعد للوصول إلى تأريخ دقيق ومحدد لإنتاج قماشاً ما، فالأزمـنة التاريخـية للنسيج القبطى سواء الذى يرجع إلى الفترة المسيحية أو العصر الإسـلامى المبكر لا تزال تتراوح ما بين قرنين أو ثلاثة قرون لتأريخ القطعة الواحدة، وقـد يـرجع ذلـك لعدم توافر الاختبارات المعملية الأكثر دقة، فضلاً عن افتقارنا إلى عملية التسجيل الدقيق المنظم للحفائر الأثرية وبصفة خاصة قطع النسيج المكتشفة بها. فعلـى سبيل المثال، نجد عدم تسجيل مصدر القطع أو مكان العثور عليها أو تسجيل ما يواكـب اكتشـاف القطعـة من مقتنيات أثرية تفيد فى تأريخها، كذلك نزع العملات أو الإشارات المعدنية أو الخرزية المعلقة بالثياب والتى تحمل دليلاً يفيد فى عملية التأريخ، كذلك احتفاظ بعض الأثريين والأثرياء الأجانب بمعظم القطع المكتشفة والإتجار بها فيما بعـد، ممـا يفقد القطعة أهميتها التاريخية والأثرية، فضلاً عن أنه قد جرت العادة إلا يكتب على المنسوج القبطى نصوصاً تشير إلى تواريخ أو أماكن الصنع المتداول وذلك بالمقارنـة بالمنسـوج الإسلامى الذى ساعد الأثريين كثيراً فى تحديد التاريخ والطراز الخاص به فى مصر آنذاك. لذا فإن عملية التأريخ للمنسوجات القبطية حالياً تعتمد على أساس من الدراسة المقارنة التفصيلية، وملاحظة التطابقات فى الأسلوب والطرق الفنية والصناعية المستخدمة مع مقارنتها بقطع أخرى أو مقارنة زخارفها بزخارف نحتية أو رسومات جدارية تحمل نفس الأسلوب الفنى، وهو المنهج الذى سار عليه معظم علماء الآثار المتهمين بدراسة المنسوجات القبطية والإسلامية المبكرة فى مصر.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

يمكـــن اعتـــبار صناعة المنسوجات فى مصر نوعاً من الموروثات الشعبية، التى ارتبطت بالعادات والتقاليد المصرية، أكثر من ارتباطها بالمتغيرات التاريخية والسياسية الحادثة آنذاك، فالنسيج حرفة لها مذاق خاص وتراكيب معينة خاصة جداً، وتبدو درجة خصوصـــيتها فى كونها حرفة يمكن أن تجدها فى كل بيت فى مصر، يعمل عليها كل فرد من أفراد المجتمع دون حاجة لمستوى معين من التعليم والثقافة، فهى حرفة خاصة لمقومـــات حياتـــية بســيطة، وبالتالى انعكس ذلك بصورة كبيرة على ظروف تطورها وكذلك أنماط وأساليب زخرفتها من ناحية الخط واللون والشكل والرموز والروح البيئية الشـــعبية، فيمكـــن القول بأن فن النسيج القبطى قد نجد فيه الشخصية البسيطة، العنيدة، الجريـــئة، صاحبة الذوق الفنى واللونى المتناسق النابع من البيئة المحيطة بها، كما أنها غلفـــت ذلـــك برمزية قوية مستترة نابعة من كيانها العقائدى المحلى، فكل تلك الصفات يمكن بسهولة أن نجدها عندما ندرس أنماطاً معينة من فن النسيج المصرى فى عصوره المختلفة ولا سيما فى الحقبة المسيحية. ومن البديهى أن يكون للمصريين القدماء السبق فـــى استخدام تكنيك عالى المستوى فى صناعة النسيج ، إلا أن أهم تلك التجارب الفنية هى استخدام أنواع متعددة من الخيوط معاً فى نول واحد، وهو الأمر الذى بدأ باستخدام الكـــتان وخيوط التيل وخيوط القنب (التى تصنع منها الحبال) ثم تلتها التجارب الخاصة بصـــناعة الصـــوف وغزله وجدله خلال العصر البطلمى. وقد تمخض عن ذلك تطور مهـــارات فنـــية متعددة ومتخصصة بعد أن انتقلت الحركة الصناعية للنسيج من الكيان المحلى الخاص إلى الكيان العام فى وجود مصانع منطقة مملوكة من قبل الدولة، فعلى ســـبيل المثال فى أرسينوى تدلنا المصادر على وجود ما لا يقل عن ثمانية عشر نوعاً مخـــتلفاً مـــن التخصص الفنى لصناعة النسيج، وهو يدل على أهمية تلك الصناعة فى مصر ولا سيما فى العصرين البطلمى والرومانى.

وقـــد أدى وجـــود الكتان فى مصر كحرفة زراعية هامة إلى ازدهار المنسوجات الكتانية منذ العصر الحجرى الحديث وحتى العصر البطلمى، فقد أدى الكتان دوراً هاماً فـــى الحضـــارة النسيجية لمصر القديمة لما يمتاز من متانة ونعومة فاستخدم للملابس

الملكـية وملابس الكهنة والأمراء وكبار القوم، كذلك وُجدت خيوط الصوف التى تعتبر من الخيوط غالية الثمن فى مصر آنذاك، وإن كان استخدامها فى العصر الفرعونى قد اقتصر على الزخارف الشريطية والخطية للثياب المنسوجة من الكتان، إلا أن ازدهاره الحقـيقى كـان فـى العصـر المسيحى فى المنسوج القبطى، فتعددت ألوانه وزخارفه واستخدم كنوع مميز من الطراز القبطى. ويمكن إضافة المنسوجات القطنية والحريرية الـتى عرفـت فـى مصر خلال العصر البطلمى ويحتمل أن تكون وافدة من الهند أو الصـين، إلا أن ازدهار المنسوجات الكتانية والصوفية قد طغى على بقية الأنواع. لقد كـان ازدهار استخدام الخيوط الصوفية فى النسيج القبطى أثره البالغ فى عملية التأريخ وبصـفة خاصـة فى الفترة ما بين القرنين السادس - التاسع الميلاديين، حيث أنتجت مصانع النسيج أرقى أنواع الخيوط الصوفية واستخدمت كذلك تكنيك عال المستوى فى طـريقة نسجه مع خيوط الكتان والقطن والحرير، الأمر الذى نتج عنه تطور رائع فى فن الزخارف وتنوع فى استخدام الألوان ودقة فى حسم خطوات تدريجها ولا سيما فى صور البورتريهات أو المناظر الطبيعية.

وكان لاحتكار الدولة البطلمية والرومانية لمصانع النسيج دافع لظهور أنماط محلية مـن هذه الحرفة، وتحولت فى القرن الخامس مناطق كثيرة كمعامل لإنتاج المنسوجات المحلـية فى مدن مثل أخميم وأنتينوى وأوكسيرينخوس وأرسينوى وفلادلفيا، بالإضافة إلـى المركـز الرئيسـي فـى الإسـكندرية الذى كان مزدهراً على عهد الإمبراطور ثيودوسـيانوس مثلاً حوالى ٤٣٨م ويعرف باسم جانيايكيوم Gynaeceum، إلا أننا لا نعـرف بعـد: هل كان مركزاً يتجمع فيه إنتاج المدن المصرية للبيع والتصدير خارج مصـر، أم كـان مركـزاً صناعياً كبيراً ؟ عموماً فقد أوضحت المصادر أن صناعة الصوف كانت منتشرة فى مدن مصر العليا وأنها كانت تعبر النيل من أجل التسويق فى الإسكندرية.

إن النسـيج هـو أهم طريقة لتحويل الألياف الخام الطبيعية إلى خيط رفيع منتظم قـابل للتشـكيل والزخرفة، ويجب العمل على شد هذه الألياف سواء الصوفية منها أو الكتانـية علـى أقصـى ما يكون الشد حتى نجدها رفيعة إلى حد ما يمكن معها جدلها وتكون (فتلة)، وهذه هى وظيفة المغزل الذى عثر على كثير منه فى الحفريات الأثرية،

ويعــود أقــدم مغزل إلى عهد الدولة الوسطى (١٩٩٠- ١٦٥٥ ق.م) إلا أن مصر لم تعــرف المغــزل الذى هو على شكل عجلة إلا فى أوائل العصر المسيحى بالرغم من معرفته لدى الهند قبل عام ٥٠٠ ق.م، ولقد أولى الأثريون اهتماماً كبيراً بطريقة الغزل فى مصر، وتبدو أهميتها فى خدمتها لمفهوم تأريخ القطعة وكذلك مركز الإنتاج،فنجد أن طــريقة الغزل تتحدد بطبيعة ونوع الألياف المستخدمة، فمثلاً تتسم طبيعة ألياف الكتان بأنهــا تــأخذ شكلاً دائرياً (لولبياً) بعد غسلها، ولذا فإنها تُجدل على عكس إتجاه حركة عقــارب الساعة، ويطلق على مثل هذه الخيوط اسم المغزولة على شكل حرف S (أى الخيوط التى تغزل جهة اليسار) وهو أسلوب تميزت به المنسوجات القبطية عموماً ولا سيما منسوجات أنتيلوى وأخميم وأوكسيرينخوس، وتختلف طريقة الغزل هذه أيضاً عن المنسوجات الفارسية أو الهندية التى كان الكتان الخاص بها يغزل على جهة اليمين على شكل حرف Z. وعلى هذا النمط (حرف S) تغزل خيوط الصوف أيضاً فى مصر، فهو بمــثابة مــوروث تقلــيدي فى الحرفة ذاتها تميزها عن غيرها من المنسوجات فى تلك الفترة.

بعــد عملــية الغزل تأتى عملية النسيج (النسج)، والنسيج هنا يعنى الأنوال (جمع نول)، والنول آلة مصرية قديمة اعتاد عليها المصريون القدماء وصوروها على جدران مقابــر بــنى حســن، هناك أنواع عدة من الأنوال، الأول ذات خيوط النسيج الممدودة بــالطول والمســطحة تثبت بها أثقال على الأرض بحيث يظل القماش ممدوداً رأسياً، الــنوع الثانى من الأنوال هو النوع الرأسى ذات خيوط السداة العالية الطولية مع وجود أثقــال لمــد خيوط النسيج، وقد انتشر هذا النوع فى عهد البطالمة والرومان، بينما فى العصر القبطى أدخل عليه تطور حيث أصبح يتحرك بقوة الأرجل وقد أطلق عليه اسم نوع السحب Drow- Loom واستعمل فى نسيج خيوط الكتان والصوف والقطن معاً. إن النســيج فــى أبسط أشكاله هو تعاقد مجموعتين من الخيوط على بعضهما البعض، تســمى إحــدى المجموعتين السداة Warp-Yarn وهى الخيوط الطولية، والمجموعة الثانية تسمى اللحمة Weft-Yarn وهى الخيوط العرضية التى تتخلل الخيوط الطولية، مــن هــنا يحدد شكل نسيج القماش من طريقة تضفير خيط السداة وخيط اللحمة. تلك الطريقة القديمة استخدمت لنسج الأقمشة الكتانية والصوفية معاً، إلا أن هناك العديد من

الطرق لإنتاج أقمشة بأشكال أكثر تعقيداً وتنويعاً، وقد ظهرت تلك التنويعات المعقدة فى العصـــر الـــرومانى المتأخر فى مصر وازدهرت مع انتشار المنسوجات القبطية، ومن أشـــهر ابـــتكارات العصر القبطى ما يسمى بغزل الوشيعة الطائرة Flying Shuttle، وهـــو أســـلوب فنى يعنى الإضافة لمنسوج السداة واللحمة، فأثناء نسج الخيوط المتقابلة وهى خيوط اللحمة الرفيعة يتم تخطى عدة ثقوب بالسداة لخلق خطوط داخلية أنيقة التى تنـــتج عنها رسم خطوط التحديد أو المحيطة للزخارف أو الخطوط البسيطة للرسومات الهندســـية، والـــتى أحياناً ما تكون بخيوط من القطن لسهولة مروره ونسجه مع الكتان والصـــوف. هـــذا الأســـلوب يعتـــبر مـــن إبداعات الفن القبطى فى صناعة وزخرفة المنســـوجات، وتبدو تلك الطريقة من أهم وسائل التعبير الفنى على القطعة، فقد سهلت اخـــتراق الفنان لموضوعات ذات عناصر دقيقة كالأشجار والبحار والنباتات والحدائق والـــبورتريهات (الـــتى استخدم فيها قواعد الظل والمنظور) باستخدام الوشيعة الطائرة، والـــتى ســـهلت اســـتخدام خيوط بألوان عديدة يمكن أن تخرج من خيط الوشيعة نفسها فتحدث نوعاً من المنظور الظلى فى بعض الموضوعات المصورة. تلك الطريقة يمكن تأريخهـــا تقريباً ببداية القرن الخامس الميلادى، وإن كانت هناك نماذج تقليدية تعود إلى منتصـــف القـــرن الرابع ولكنها لا تعبر عن حركة إتقان كبرى لهذا التطور فى النسيج القبطى.

هـــناك أسلوب آخر يستخدم من حين إلى آخر بغرض إضفاء تميز خاص بطريقة النســـيج يطلق عليه اسم طريقة (السوماك) Somak، وقد بدأ استخدام هذه الطريقة منذ القـــرن الســـادس الميلادى وإن كان انتشارها الحقيقى أصبح سمة أساسية فى العصر الإسلامى منذ القرن الثامن الميلادى، وهى إضافة خيوط خارجية لطريقة الوشيعة وتعقد مـــن الخلـــف وتكون بروز على سطح النسيج، وعادة ما تستخدم فيها الخيوط الصوفية الملونـــة والخـــيوط الحريرية. وهذه الطريقة نجدها فى المنسوجات القبطية منذ القرن الســـادس الميلادى وتعتبر من الطرق الفنية فى صناعة النسيج، كما أنها مهدت لظهور طـــريقة الـــتطريز وهو أحد الابتكارات القبطية أيضاً، فإذا كانت طريقة الوشيعة تجعل ســـطح المنســـوج مسطح بدون بروز، والسوماك تجعل له بروز قليل وليس عام على المنســـوج، فـــإن التطريز زاد من بروز الموضوعات وجعلها شبه مجسمة على سطح

القمــاش، والــتطريز القبطى يستخدم بواسطة خيط مستقل يتبع خيط اللحمة فى مروره خلف السداة فيصل بزوايا عن يمين السداة، وغالباً ما تكون الخيوط سميكة وذات ألوان زاهية لعمل التطريز والذى يبدو وكأنه ملصق على القماش، وكان استخدامه واضحاً فى زخرفة الثياب الفاخرة.

ومن الطرق القبطية فى زخارف النسيج استخدام خيط سميك مزدوج للسداة ينتج عنه نسيج مضلع كان يستخدم فى تحديد أكتاف الثياب ومحيط الرقبة وبعض الزخارف الخطــية الطولية فى بعض أنواع الثياب، وغالباً ما كان يستخدم فيه خيوط الكتان حتى يعطى شكلاً أكثر تحملاً من الصوف أو القطن.

مــن المعروف أن الكتان الذى عثر عليه فى المقابر المصرية القديمة، كان لونه ابيض مائل للإصفرار أو البنى الفاتح، وهى درجة لونية تصل إلى جزيئات الكتان بعد فــترة زمنــية معينة، وعلى الرغم من ذلك فإن الأقمشة الملونة فى العصور الفرعونية كانت باللونين الأخضر والذهبى، وإن كانت هناك نماذج قد لونت حوافها باللون الأحمر وتــرجع إلــى عهد ما قبل الأسرات. فقد عرف المصريون القدماء الصباغة كمرحلة مــتقدمة من حرفية النسيج، إلا أنه لا يعرف عن طبيعة الأصباغ التى استخدموها ولا عن طريقة استعمالها إلا القليل، فتصف لنا المصادر فى العصرين اليونانى والرومانى عملــية الصــباغة وأنــواع الأصباغ المستعملة آنذاك، مثل الأرخيل Archil ولونها أرجوانــى وتســتخرج مــن بعــض الطحالب البحرية التى توجد على صخور البحر المتوســط، وكذلك القانت Ikante، وهى صبغة حمراء تستخلص من جذور نبات حناء الغــول Alkante tinctor وهــناك فــوة الصــباغين Madder وهى صبغة حمراء تســتخلص من نبات الفوة Rubia Tinctorium، وأيضاً القرمز Kermes وهو صبغ أحمــر اللــون يستخلص من إناث الحشرات القرمزية المجففة وتسمى Coccusiticis الــتى توجد على شجر البلوط الدائم الإخضرار والذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشــرقى لأوروبا، بجانب ذلك هناك النيلة البرية Woad وهى صبغة زرقاء تستخلص بالــتخمر مــن أوراق شــجرة النيلة البريةIndigafera Tinctoria. تلك هى الألوان الرئيسية التى استخدمت فى نهاية العصر الرومانى وبداية العصر المسيحى المبكر.

مع ظهور النسيج القبطي تطلب الأمر ظهور ألوان أخرى مثل الأرجوانية المكونة من خليط من الفوة والنيلة البرية، كما أدى ذلك إلى اقتصار استخدام الألوان الأرجواني والأصفر والقرمزي والأحمر بجانب الأزرق النيلي في معظم المنسوجات القبطية المبكرة، وكان التركيز على اللون الأرجواني لتأثيره الديني والسياسي حيث كان يمثل الرداء الذي وضع على السيد المسيح عقب نزوله من على الصليب، كما أنه اللون الملكي المحبب في الإمبراطورية الرومانية. لذلك ظهرت مصانع كبيرة تعمل على إنتاج هذا اللون الأرجواني، وكان مصدره من إفرازات الصدفة الأرجوانية (حيوان من الرخويات)، وبالرغم من كونه اللون المفضل آنذاك، إلا أن إنتاجه كان يستنفذ وقتاً ومالاً كثيراً، لذلك احتكرت مصانع النسيج في الإسكندرية إنتاج هذا اللون والتوسع فيه، وقد أدى ذلك إلى السعي وراء تقليد اللون الأرجواني حيث كان يتم باستخدام أنواع أخرى من الأصباغ الطبيعية المتقاربة في اللون، وقد جاء في مخطوط محفوظ حالياً في أوبسالا (في السويد) ما لا يقل عن ٢٦ طريقة لاستخراج اللون الأرجواني. هناك أنواع من الصبغة الصفراء تستخرج بطريقة شعبية من نبات البليحاء Reseda Luteola وكذلك من نبات الزعفران Saffron وهو عبارة عن تجفيف أوراق نباتية من عشيب الزعفران اليوناني Crous Sativus Grecus والتي وجدت في مصر وشاع استعمالها في إعداد الطعام وفي إنتاج الأصباغ.

كان لإتمام عملية الصباغة وجود ما يسمى بمثبتات الأصباغ Mordonts، وقد علق عليها المؤرخ بلينيوس Plinius واستوحى وصفها من النساجين المصريين، فهي عبارة عن محلول توضع فيه الأقمشة بعد صباغتها مما يجعل الألوان أكثر ثباتاً ولا تتأثر بالمياه فيما بعد، وقد عثر على برديات مصرية تشرح تركيبة تلك المثبتات والتي عادة ما تتكون من الشبة وبعض أملاح الحديد مثل خلات الحديد التي تحضر لهذا الغرض من ترسيب بودرة الحديد في قارورة من الخل لمدة طويلة، ثم يستخدم هذا المزيج في تثبيت الألوان.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

مـــع انتشـــار المســـيحية فى مصر بطرق مختلفة وفى بيئات مختلفة من الأقاليم المصـــرية، حـــدث نوعـــاً من الاختلاط الطبيعى بين الموروثات الفنية القائمة فى تلك الأقالـــيم، وبين عناصر الرؤية الفنية الجديدة والمقننة من جانب العقيدة المسيحية، الأمر الـــذى أفـــرز لـــنا عناصر فنية مختلطة تمتزج بين روح الفن المصرى اليونانى وبين الـــرؤية المســـيحية، وذلـــك فى إطار روحانى بعض الشئ ورمزى فى البعض الآخر وتجريدى فى أغلب الأحيان.

وقد خضع فن الزخارف النسيجية في العصر المسيحى بدون شك لتلك الرؤية، بل وساهم في تحديد وتدعيم أغلبها بشكل كبير، وذلك لأنه كان معبراً بصورة مباشرة عن الطبـــيعة الحياتـــية للشعب المصرى وثقافته التى غيرت فى ملامحها العقيدة المسيحية بعض الشئ، وإن ظلت محتفظة بكيانها المصرى فى أغلب الأحيان.

مـــن الـــزخارف الهامة فى النسيج القبطى والتى تعتبر بداية انفصال واضحة بين النســـيج الـــرومانى المـــتأخر والمسيحى المبكر، هى الزخارف الآدمية التى ارتبطت بالطـــابع الجـــنائزى آنـــذاك، وتتمثل فى صور البورتريهات المحاطة بأفاريز مزخرفة بـــزخارف هندســـية أو نباتية، تلك البورتريهات النسيجية، يعتقد أنها تطور طبيعى لفن الـــبورتريهات الرومانـــية التى عثر عليها فى الفيوم وهوارة وأرسينوى وأنتينوبوليس، والمعـــتقد هـــنا أن بورتـــريهات المنســـوجات كانت تمثل نموذجاً شعبياً للبورتريهات المصـــورة علـــى اللوحـــات الخشبية، وفى الحقيقة ليس هناك اختلاف أو فواصل بين التيارين، وذلك لأن مفهوم صور المتوفى وتجسيدها سواء بالرسم أو الأقنعة والمرسومة على الأقمشة أو الطراز المنسوجة، فهو فى النهاية تجسيد لواقع عقائدى مصرى قديم، ثابـــت فـــى أذهـــان المصـــريين مع اختلاف عصورهم واختلاف طبائعهم، لذلك فمن الضـــرورى وجود صورة المتوفى فى المقبرة، وهى مرتبطة هنا بمفهوم العالم الآخر، وتأميـــن المتوفى من أية تشويهات يمكن أن تحدث لجسد المتوفى الأصلى، فهى نموذج مثالى من الفن الجنائزى المصرى.

ولكن من المعتقد أن المسيحية ومفهومها قد عدلت من مفهوم الأقنعة المجسدة، لا فـــى مفهوم البورتريهات الشخصية (الذى يميل العديد من العلماء إلى اعتباره رومانى

التأثير وهذا مرفوض حالياً طبقاً لما سبق) حيث أثرت المفاهيم الروحية التى تعتمد على الروح لا على الجسد، الذى يمكن اعتباره (ظاهرى) وقتى، وتركت تلك الظاهرة آثاراً بالغة الخطورة فى تحديد ملامح فن الزخارف النسيجية فى مصر، ولا سيما فى صور البورتريهات الشخصية أو الاعتبارية مثل صور المسيح والعذراء والقديسين والآلهة والأنبياء وغيرهم، فقد كان الاهتمام بالروح والهدف من الوجه المصور أهم من تجسيده بشكل مثالى، بعد أن أصبحت العقيدة الجنائزية المسيحية لا تحتاج إلى هذا المفهوم الذى احتاجته العقيدة المصرية القديمة، وبالتالى فإن التطور فى احتياجات العقيدة ساهم فى تطور الفن والثقافة المرتبطة بها. هذا المفهوم جعل هناك لامبالاة فى تصوير الوجوه، بل يمكن القول أنها أثرت بشكل مباشر فى تحديد أساليب الزخارف الصماء، ومفهوم التجريدية فى صور الوجوه، وملامح الحزن والشجن، والألوان الداكنة فى أغلب الأعمال المصورة للوجوه الآدمية، وأصبح التعديل ضرورى ومواكب لثقافة العصر (شكل ١٥٦، ١٥٧، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٣).

من هذا المنطلق، نجد أن أسلوب التجريدية ــ الذى كان يعنى التعبير بأبسط الأشكال التصويرية عن المضمون من أجل توضيح الفكرة المقصودة، قد عبر عموماً عن معظم الصور الآدمية والحيوانية والموضوعات الأسطورية ــ قد ظهر فى مصر فى المنسوجات القبطية تقريباً منذ أواخر القرن الرابع الميلادى، استمر طوال القرنين الخامس والسادس فى تزايد واضح، وكأنه قد أصبح مقبولاً أو تذوقاً شعبياً إلى أقصى درجة له. فى تلك الفترة احتاج التجريد إلى عناصر فنية مواكبة تزيد من قوة تأثيرها وتشبع رغبات النساجين من الناحية الفنية، الأمر الذى أدى إلى زيادة العنصر الزخرفى الهندسى، فقد هيأت التجريدية الساحة الفنية لاستقبال الزخارف الهندسية والنباتية لتصبح إحدى سمات الزخارف النسيجية (شكل ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٦٤).

قد تبدو التجريدية فى تصوير الوجوه القبطية عامة فى كافة الصور الآدمية (رجال ونساء وأطفال وشيوخ) ولكن الأمثلة الكثيرة لدينا تمثل وجوه السيدات، وأغلبهن متوفيات، وقد أثرت فى أشكالهن مفهوم صور النساء عند العذراء مريم، أو الإلهة إيزيس أو الإلهة ديمتر، أو نماذج صور المياندات أو وصيفات الإله ديونيسوس، بالإضافة إلى النماذج التى طبقت على صور القديسات المصريات أصحاب الشهرة

الدينـــية مـــثل القديسة تكلا والقديسة بربارا. تلك السمات يمكن تحديدها بشكل عام من خـــلال تســـريحة الشعر وتصوير العيون والأنف والفم وحدود الوجه العلوية والسفلية، كذلك من خلال أساليب التزين فى الحلى والأقراط وغيرها من الاحتياجات النسائية فى صـــور الســـيدات فـــى الفن القبطى، فعلى قطعة نسيجية من القرنين الرابع والخامس الميلاديـيــن، نجد راقصة تعبر عن حركة محدودة بفاعلية خاصة ومرتبطة بين النظرة المتجهة إلى اليسار وحركة الأيدى، وهو أسلوب فنى تميزت به أعمال النسيج القبطى، حيـــث أدت نظـــرة العيون فيه دوراً هاماً فى إبراز المعانى المقصودة وخلق نوع من الارتباط المباشر بين المشاهد والشخصية المصورة، فالتجريدية المصورة فى عيون تلك الراقصـــة يواكـــبها ملامح الوجه المنفذة بخطوط حادة باللونين الأسود والأحمر الداكن الـــذى استخدم كخط تحديدي أو كظل فى الفم أسفل الذقن، والتحديد الخطى هنا بألوان داكنة بارزة فوق سطح المنسوج الملون باللون القرمزى الفاتح جعل هناك إيحاء حركى للوحـــة يدعم حركة الراقصة على الرغم من السطحية التصويرية وعدم تصوير العمق (شكل ١٦٥).

وكـــان التضاد اللونى فى الزخارف النسيجية فى الفن القبطى ذا أهمية كبرى فى تكويـــن ذوق عـــام للفن آنذاك، ولكى نكون منصفين تماماً لحركة التطور، فإن بعض الأعمال النسيجية القليلة التى صنعت بعناية من أجل أن تعلق على الحوائط أو كأوشحة للمتوفييـــن، قـــد تعمق فنانيها فى إبراز المنظور ولكن بطريقة الألوان المضادة وليس بطـــريقة الـــتدرج اللونى. فلدينا قطعة لقديسة لا نعلم اسمها فى وضع جنائزى ترتدى تونيكا رمادية اللون وهيماتيون قرمزى معقود من الأمام، والشعر مصفف على الجوانب ويتدلى إلى أسفل فى ضفائر متعددة حتى الأكتاف، ملامح الوجه تبدو خشنة إلى حد ما تعـــتمد علـــى الخطوط الحادة مع التهشيرات اللونية باللون الأزرق الفاتح، وقد استخدم الفنان تلك التركيبة من الألوان حتى يعكس الضوء الخلفى الواضح فى الخلفية الداكنة، وبالـــتالى أعطـــى علاقة بين الوجه وبين لون الخلفية فى تضاد لونى رائع، كذلك نجده استخدم تلك الظاهرة فى تحديد الظلال الخاصة بالكأس الذى يمثل كأس الخمر المقدس والمرتبط بالطقوس السرية فى العقيدة المسيحية، وهو ما يحقق انسجام لونى فى القطعة

عمومــاً باســتخدام طــريقة الوشيعة الطائرة التى فتحت الباب أمام دخول تلك الألوان المتضادة حوالى منتصف القرن الرابع الميلادى تقريباً (شكل ١٦٦- ١٧٠).

وقد أفرغت عناصر التكنيك الفنى فى تلك المرحلة المبكرة التى يحاول فيها الفنان إثــبات ذاته باستخدام موروثه الفنى والثقافى أفرغت من الناحية الفنية سمات عامة فى تحديد ملامح الوجوه المصـورة باستخدام خطوط داكنة اللون على أرضية فاتحة. ويبدو الــتحديد الهندســى تلــك الخطوط أسلوب إجبارى على الفنان نظراً لهندسية الخطوط العرضية والطولية لصناعة المنسوج نفسه (السداة واللحمة) فقد أرغم على لتك الخطوط الحــادة والأســلوب الهندسى، وبالتالى فإن الاتجاه نحو البعد عن التدرج اللونى يمكن اعتــباره مــرحلة انتقالية هامة فى تأريخ المنسوجات القبطية. ففى النصف الثانى من القــرن الخامس وطوال القرن السادس الميلادى شهدت البلاد والعقيدة وعناصر الثقافة فــى مصر عموماً مجموعة من الاضطرابات والمتغيرات الهامة، التى انعكست بدورها على الفن عموماً، حيث اتجهت عناصر زخرفة الصنعة إلى التجريدية والخطوط الحادة أكــثر مــن الفــترة الســابقة، كما أن سُمك الخطوط المستخدمة آنذاك وبصفة خاصة الأصــواف، ســاهمت فــى تحديــد أهمية الخط التحديدى والمبالغة فى أحجام تصوير عناصر الوجه عموماً، الأمر الذى أدى إلى ظهور أشكال تحويرية للوجه، معبرة بشدة عــن حالة المجتمع آنذاك. ويمكن القول بأن حالة الرفض السياسى والدينى والاضطهاد وغــيره مــن الظروف المحيطة بالفنان المصرى، جعلته يتجرد من المثالية والواقعية، ويهــيم فــى ملكــوت خاصة به وإبداعات تجسد معاناته آنذاك. من بين اللوحات التى جســدت لــنا تلــك المفاهيم مجموعة بورتريهات شخصية وإلهية مصورة داخل وحدة مربعة الشكل تحيط بها مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية، وتمثل تلك المــرحلة حوالى نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الميلادى. وقد اعتمد محور التصــوير هــنا على التجريدية المزخرفة، وهو إيجاد تناسق لونى مع وحدات زخرفية مــتعددة الأصــول (الفرعونية واليونانية – الساسانية – السورية) دون تقيد فى حرية كاملــة، تلــك الوحدات الزخرفية ليست لها حدود، فهى خارج نطاق الأفاريز المحددة، حيــث يمكن لها آنذاك أن تندمج مع صور البورتريه الشخصى المصور، إما من خلال تســريحة الشعر أو الملابس أو الحلى المستخدم، أو من خلال هالة التقديس المصورة

خلف الرأس، من هنا انطلق الفنان القبطى نحو الأسلوب الزخرفى الذى أدت فيه الوجوه الآدمـــية أدواراً رئيســـية كوحدة مستقلة فى اللوحة فى منتصفها تقريباً، فالوجوه نجدها أصبحت إما دائرية أو مربعة أو مثلثة الشكل دون التقيد بحدود الواقعية فى العمل نفسه، أمـــا العيون فقد انتهت مرحلة تأثرها على المشاهد وابتعدت عن وسائل التعبير المباشر بل أصبحت مستترة خلف الطغيان الزخرفى صماء بلا حركة، وبالتالى ينطبق ذلك على ملامـــح الوجـــه الأخـــرى كالأنف والفم، ولكى يعوض الفنان هذا الأسلوب التحويرى الشـــديد، اســـتخدم ألـــوان زاهـــية من خلال أسلوب التضاد اللونى، فانتشرت الألوان القرمزى والأصفر والأحمر بدرجاتهم، وكونوا عنصر حركة خشنة إلى حد ما (بطيئة) فـــى اللوحة فوق أرضية داكنة باللون الأسود أو البنى أو الكحلى أو الأرجوانى الداكن، ومـــع شيوع طريقة السوماك استخدمت الخيوط المذهبة أو البيضاء فوق تلك الأرضية الداكـــنة كـــنوع مـــن التضـــاد اللونى عبر عن فلسفة العصر ربما حتى القرن الثامن المـــيلادى، فيمكن القول بأن التجريدية والإطار الهندسى لزخرفة النسيج وحرفية تناسق وتضـــاد الألـــوان كانت من أهم مميزات الزخارف النسيجية التى تصور البورتريهات الشخصـــية والاعتـــبارية فى الفن القبطى، كما أنها خضعت بصورة مباشرة للضغوط والمعاناة المحيطة بالفنان فى المجتمع المصرى آنذاك.(شكل ١٧١- ١٧٣)

وقـــد إمـــتاز فن النسيج القبطى بأنه أفرغ لنا مجموعة من الزخارف ـــ كوحدات منفصـــلة أو متصلة بالموضوع الرئيسى ـــ النباتية فى البداية فى مرحلة الانتقال (التى تنحصـــر فـــى الفـــترة ما بين القرن الثالث وحتى منتصف القرن الخامس الميلادى). واتسمت الزخارف بشئ من الواقعية إلى حد ما مع مراعاة إبراز العناصر الجمالية فى اللوحة المصورة من الناحية الزخرفية، وكان لزاماً على الفنان من أجل ذلك أن يراعى دقـــة الألـــوان والتى فى أغلب الأحيان كانت تتفق مع واقعية الزخرفة المستخدمة مثل الزخارف النباتية التى استخدمت فى الفترة المبكرة كرموز مسيحية مثل أغصان الكروم القرمـــزية والأرجوانية التى تخرج من حفنة من أوراق خضراء تحيط بها بداخل سلة، كانـــت ترمـــز للمســـيح والمؤمنين داخل هيكل واحد، هذه الزخرفة النباتية استخدمت كموضـــوع رئيســـي وفى نفس الوقت استخدمت كنوع من الأفاريز الزخرفية المكررة المحـــيطة بوضـــوح معين. ويمكن اعتبار التراكيب اللونية فى زخرفة الكروم (ثماره

وأوراقه) أسلوب فنى عام فى استخدام واقعى، عدل بعد ذلك أو أصابته التحويرية خلال القـــرن الســـادس بالجمود مثل أغلب الزخارف التى صورت فى تلك الفترة، فالعناصر الزخرفـــية النباتـــية فـــى تلك الفترة المبكرة كانت تنم عن واقعية محددة مثل الأشجار وأوراقها وثمارها، ولكن فى مرحلة ما بعد القرن الخامس اتسمت بالجمود وطغى عليها خطوط هندسية تعطى إنطباعاً متناسقاً مع روح الفن آنذاك.

ويمكـــن تطبـــيق مفهـــوم الانتقال من الواقعية إلى التجريدية أو التحويرية فى فن زخـــرفة المنسوجات القبطية حيث يمكن تطبيقه على العناصر الحيوانية المستخدمة فى النســـيج القـــبطى، والتى تبدو فى المرحلة المبكرة حتى منتصف القرن الخامس مشعة بالحـــيوية والحركة التلقائية والتناسق اللونى دون أية اعتبارات أخرى، فلدينا لوحة من القرن الرابع يمكن اعتبارها مقياس حقيقي لكافة زخارف النسيج القبطى، وهى تحدد لنا مـــرحلة القـــرن الرابع الميلادى بعناصره الزخرفية وأسلوبه الفنى والقطعة من الكتان الأحمـــر الفـــاتح مزخرفة بالألوان الأصفر القرمزى والأخضر والأزرق وهى مقسمة كوحـــدات عرضـــية زخرفـــية، كل وحدة مستقلة عن الأخرى بفاصل زخرفى هندسى عبارة عن مربع يحتوى بداخله على أربعة من الزهور الحمراء على أرضية خضراء، هـــذه الوحـــدة الزخرفـــية تمثل نوعاً من استخدام العناصر الحيوية فى أفاريز زخرفية جامدة، بينما فى إفريز آخر نجده يحتوى على مجموعة من الأسماك مصورة فى تناسق لونـــى رائع، وبها حركة متضادة تواكب الحركات المضادة لصور الحوريات والملائكة (الموضوع الأصلى فى اللوحة). أما تعدد الأفاريز الزخرفية فى تلك اللوحة مع انسيابية صـــور الملائكـــة وتناسق الخطوط وبعض ملامح الدقة فى تصوير الأجسام والتناسق الجســـمانى فـــيها، يجعـــل مـــن هذه القطعة نموذجاً للفن زخرفة النسيج القبطى عالى المســـتوى، وذلـــك بالمقارنة بلوحة أخرى من القرن السادس تضم مناظر نيلية وطبيعة لمجموعـــة أيضـــاً مـــن الحوريات أو الملائكة أو أتباع الإله ديونيسوس، حيث تمزج مجموعـــة الحيوانات المصورة فى اللوحة بين المفهوم الأسطورى لتصوير الحيوانات وهـــو تأثير ساسانى أو سورى وفد على أرض مصر مع بداية القرن السادس، كما أنها تعـــبر عـــن حالة التحوير الهندسى الذى أصاب فن زخرفة النسيج بعد القرن الخامس، نفـــس الشئ يمكن أن نلمسه فى صور الحوريات والحركة البطيئة المستخدمة وخشونة

الأسلوب التنفيذى. تلك المقارنة كانت ضرورية من أجل إثبات عناصر التميز بين مرحلتين هامتين من مراحل تطور فن الزخرفة النسيجية فى الفن القبطى.

أما التراكيب الفنية الأسطورية فى أغلب اللوحات النسيجية فتعطى لدينا إحساس بثقافة المجتمع آنذاك، وهو ما يندرج تحت مفهوم العادات والتقاليد والأساليب الشعبية التلقائية المستخدمة، قد يبدو ذلك واضحاً فى نوعين من عناصر الفن الزخرفى هنا، الأول خاص بالموضوعات الأسطورية، والثانى خاص بمفهوم الموضوعات المركبة التى تعطى انطباعاً شعبياً (شكل ١٧٤).

من ناحية الموضوعات الأسطورية، فقد احتلت الأساطير اليونانية جانب كبير من عناصر الموضوعات المصورة، فهى تندرج تحت مسمى (ثقافة العصر آنذاك)، فنجد أساطير خاصة مثل قصة ليدا والبجعة، وأوروبا والثور، أورفيوس، أبوللو والقيثارة، هيراكليس وأسد نيميا، وغيرها من الأساطير اليونانية، والتى استخدمت هنا بغرض رمزى أو إيحاء دينى كما فسرنا من قبل فى فن النحت، وقد استخدمت المناظر الديونيسية بشكل كبير، حيث مثل الإله ديونيسيوس وحاشيته (الساتير والمياندات) قاسماً مشتركاً فى أغلب الموضوعات الزخرفية، فإما أن يصور بمفرده كبورتريه بزخارف العنب المميز له كحلية زخرفية فوق الرأس، أو يصور جانب من الاحتفالات الديونيسية (الباخوسية) التى تعطى انطباعاً دينياً خاصاً بالتقاليد الكلاسيكية التى توفر لها الوجود فى مصر آنذاك. أيضاً من العناصر الكلاسيكية مناظر البحر وهى تلك الفتيات العاريات الجميلات اللواتى يمرحن ويلهون مع الدرافيل فى البحر ويحملن معهن أكاليل الزهور وكأنهن قادمات من السماء احتفالاً بالمسيحية ولتحقيق النصر الإلهى للمؤمنين (وسائط للخلاص)، وتمثلت صور الحوريات العاريات فى اندماج الموروث الحضارى الهللينستى وتوظيفه لخدمة العقيدة الجديدة، لذلك ذهب بعض العلماء إلى أن صور الحوريات ما هى إلا تجسيد وثنى للملائكة فى الفن القبطى بعد ذلك، فالحوريات نموذج أصلى ظل مستخدماً تقريباً حتى القرن السادس بانتشار واضح، ثم بدأ يتقلص شيئاً فشيئاً حتى تلاشى فى القرنين السابع والثامن الميلادى لتحل الملائكة محل هؤلاء الحوريات، كذلك استخدمت صور الحوريات وهى تقود حيوانات أسطورية متوحشة، وهى رغبة فلسفية روحانية آنذاك فى قدرة الملائكة على السيطرة الإيمانية على قوى الشر، وهو

نفـس المفهوم الذى يحقق صورة الفارس الذى ينقض على فريسته. ومن منطلق صور الحوريـات اللائـى ينتصرن على الأشرار فى العالم الدنيوى، هناك حوريات مهمتها إبـراز مفهوم الانتصار، وهى رؤية مزدوجة ما بين وظيفة الإلهة نيكى Nike ووظيفة المخلـص القادم بالنصر الإلهى، فتلك التركيبة يمكن متابعتها فقط على زخارف النسيج القـبطى. كذلـك مـن الطبـيعى ــ كما هو فى فن النحت ــ أن تنتشر صور الإلهة أفروديـتى وقصة مولدها من العدم وتخرج بجسد عارى من الصدفة، واستخدام الإلهة أفروديتى قد يندرج تحت طقس الولادة للمسيح فى المذهب المصرى، فلدينا على سبيل المـثال قطعة من النسيج صورت فيها أفروديتى واقفة داخل حنية قائمة على عمودين، على الرغم من أن الحنية تشبه الصدفة الرومانية، إلا أن إقامتها على عمودين بزخارف تـيجان نباتـية أوجـد علاقة بين مفهوم الحنية فى الديانة المسيحية ووظيفة أفروديتى الإلهـية فى الأسطورة اليونانية (شكل١٦٠، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٧١، ١٧٢، ١٧٤، ١٧٥).

هـناك العديـد من الموضوعات الأسطورية الهللينستية، والتى قد تبدو كأرشيف مفـتوح أمـام فنانى النسيج آنذاك، فيمكن اعتبار أن من أهم العناصر الموضوعية فى النسيج القبطى كانت شخصية إيروس إله الحب عند اليونانيين، فقد استُغل بصورة كبيرة تعبـيراً عن وظيفته الحقيقية كرسول قادم من عند الإله إلى البشر، وهى وظيفة واكبت تطـور العقـيدة ولا سـيما فى مصر مع انتشار الرهبنة والمفاهيم الروحية، ومن هذا المـنطلق صـور إيـروس طفل عارى نقى يعبر عن براءة الطفولة ونقائها، وبالتالى اتخـذت له العديد من الأوضاع الخاصة مثل أن يلهو زملاء له فى حديقة، أو يركبون الدرافـيل فـى البحر، أو يعزفون على الآلات موسيقية، أو يستخدمون وظيفة الرسول القـادم من السماء حاملين معهم أكاليل الزهور المعبر عن النصر وهى إحدى الطقوس الجنائزية والوظيفية الأولى للإله إيروس فى العقائد اليونانية القديمة. حالة اللهو والعبث وصـور الأطفال العارية وسط النباتات والزهور (شكل ١٥٩، ١٦٩، ١٧٠) هى حالة فنية سكندرية الطابع منذ العصر البطلمى، ولكنها كانت فى نفس الوقت تعبر عن ثقافة المجـتمع آنـذاك، وبالتالى لم يمانع الفنان القبطى فى استخدامها للتعبير عن حالة من النشوة والتفاؤل والانتصار. إلا أن تلك الأساطير اليونانية التى استخدمت بصورة مكثفة

فـــى فـــن النســـيج القبطى لم تستمر طويلاً فقد تقلصت بعض الشئ فى القرن السابع، واختفت تماماً فى القرن الثامن الميلادى، ويمكن القول بأن مرحلة ازدهارها قد تواكبت مـــع مرحلة ازدهار فن النحت القبطى عموماً حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، وإن ظلــت بعــض العناصـــر الأسطورية العامة مثل الكنتاور وكيوبيد والحوريات وبعض تأثـــيرات الصـــور الديونيسية ـ كعناصر زخرفية قبطية بعد أن طغت عليها الأساليب الفنية التجريدية والتحويرية فطمست المعالم اليونانية فيها.

مـــن خلال هذا المنطلق، يجب أن نشير إلى الجانب المصرى فى النسيج القبطى، ولعلـــه من الجانب الموضوعى قد يأتى فى المرتبة الثانية بعد الموضوعات الهللينستية، وذلـــك ربمـــا يرجع إلى أن فن الزخرفة على النسيج لم يكن متداولاً بصورة مكثفة فى الفن المصرى القديم، حيث اقتصرت الزخارف فقط على أفاريز نباتية أو هندسية قليلة صورت على قطعة القماش، وبالتالى لم تكن هناك موضوعات مصرية فرعونية يمكن رصـــدها بقـــوة مثل الموضوعات الهللينستية، وعلى الرغم من ذلك، فإن الموضوعات التى اختيرت من الفن المصرى القديم حدث لها نوعاً من التمسيح ليواكب روح العصر، بـــل أن تلـــك الموضـــوعات لم تندثر مثل الموضوعات الهللينستية بل استمرت فترات طويلة فى الفن القبطى ولا سيما صورة القديس الفارس.

وقـــد أدت شخصية الفارس فى الفن القبطى دوراً هاماً كما فسرنا من قبل فى فن النحـــت، ولكـــن فـــى النسيج القبطى اختلطت بها عناصر فنية مختلفة. وتعتبر صور الفـــارس نموذجاً للموضوعات المواكبة المرنة فى تقبل أية تأثيرات فنية يمكن أن تجد قبولاً فى الفن القبطى، فعلى الرغم من الأصل المصرى الواضح فى شخصية حورس وانقضاضـــه على عمه ست وخلاص البشر من الأشرار، فإن تلك الصورة قد جُسدت على أنها نموذج للفارس المسيحى القوى الذى يستطيع أن يتغلب على شروره هو أولاً وشهواته ورغباته والابتعاد عنها والانخراط فى سلك الرهبنة والتدين ونقاء الروح، كما أن هـــذا النموذج اتخذ أثناء الاضطهاد كحافز للقديسين الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم مـــن أجـــل نصرة المسيحية، مثل القديس جرجس والقديس الفارس ميخائيل، وبالتالى فموضوع الفارس قد استخدم بتراكيب معينة لخدمة أكثر من موضوع، كذلك ومن ناحية الأســـلوب الفـــنى نجـــد أن الفـــنان القبطى استخدم فى صور الفارس عناصر مصرية

وساسانية وسورية وذلك من أجل أن يعطى شعاراً قومياً أو دولياً لشخصية الفارس، كما أنه من ناحية أخرى يعطى المنظر مزيداً من الابتكار الزخرفى الأسطورى وهو الأهم هنا، فاندماج الأساليب الفنية معاً والمبالغة فى تصوير الوحش التتين أو التمساح أو أى حـــيوان خرافى يستخدم، كان بمثابة طابع أسطوري فى الفن القبطى مستحب ومرغوب فيه. (شكل ١٧٦- ١٨٠)

ولم تقتصر صور الفارس على اشتراكه في القضاء على فلول الشر فى المجتمع القـــبطى فحسب، بل لأن الطابع العام للمجتمع المصرى تحت الحكم الرومانى هو طابع عســكرى فى المقام الأول، ولأن تلك الملامح العسكرية الرومانية والجنود الرومان هم عناصـــر يمكـــن رؤيـــتها بصـــفة مستمرة فى المجتمع المصرى، ولأنهم مصدر القوة والســـيطرة والاستبداد، فقد تأثر ــ بدون شك ــ الفنان القبطى بتلك الحالة، وأصبحت صور الفارس الذى يمتطى جواده ركن حالم فى مفهومه السيكولوجى عموماً، وبالتالى أدت وظـــيفة الفارس دوراً إيجابياً فى تنمية قدراته الفنية ولا سيما فى النسيج، فالفارس أصـــبح هـــو المُـــنقذ والمُخلص، بل أسلوب زخرفى تجريدى قائم فى معظم الزخارف النســـيجية يمكـــن أن يصـــور منفرداً، أو يصور وتحيط حوله مجموعة من الحيوانات تتضرع إليه فى خضوع تام، فقد أصبح رمزاً للمسيح المنقذ مثل صورة الراعى، وهو المدلـــول التصـــويرى المصرى القديم الذى ظل حتى مراحل البداية للنسيج المصرى. فلديـــنا مجموعـــة من القطع النسيجية بصورة الفارس بموضوعاته المختلفة من خلال مفهوم التجريدية والتحويرية الرمزية وترجع إلى القرنين السابع والثامن الميلادى، كما احـــتل الفارس ركناً أساسياً فى بعض الأفاريز الزخرفية بصورة متكررة وفى أوضاع مخـــتلفة وهـــو يـــدل علـــى أن الفـــنان فى القرن السادس وما بعده، حاول أن يوظف الموضوعات التى يحتاج إليها بأكثر من صورة ومدلول ووظيفة تخدم ظروف مجتمعه آنذاك، وتعبر عن أهدافه الدينية والفنية.

قد تبدو الموضوعات المستوحاة من الكتب المقدسة (العهدين القديم والجديد) قليلة إلـــى حـــد ما أيضاً بالمقارنة بالموضوعات الأسطورية اليونانية، وربما يرجع ذلك إلى عـــدم قدرتـــه على توظيف تلك الموضوعات برؤيته الشخصية وكذلك عدم قدرته على اســـتخدامها مـــثلاً فـــى الطقوس الجنائزية محلية الطابع، فصور القديسين والقديسات

والعذراء والمسيح، صور تكاد تكون قليلة جداً أو نادرة فيما عدا التراكيب التى ظهرت عقب منتصف القرن الخامس، والتى تمثلت فى صور العذراء والطفل المسيح أثناء الرضاعة، وكذلك صور التكريس فهى نماذج متأثرة أو مركبة على أصول مصرية الطابع، غير ذلك من الموضوعات التى قد يصعب وجودها فى المنسوجات القبطية، ونعتقد أنها جاءت بسبب عدم شيوع تلك الموضوعات في الفترة المبكرة حتى القرن الخامس الميلادى، فإن موضوعات تلك الفترة مع قليل من التغير والتعديل كانت بمثابة أرشيف ينهل منه الفنان القبطى فى المرحلة التالية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين (شكل ١٨١).

وعلى الرغم من ذلك فإن قصص الأنبياء التى دونت فى العهد القديم قد تركت تأثيرها في الموضوعات القبطية لما لها من خصوصية فى إبراز موضوعات حيوية تهم الديانة المسيحية المحلية فى مصر، مثل الخلاص والعقاب والخلود والمحن والصعاب التى عانى منها هؤلاء الأنبياء، فنجد موضوعات صورت على النسيج مثل قصة أضحية إبراهيم (شكل ١٨٢)، وكذلك قصة ذبيحة إسحاق، وعناصر من قصة سيدنا يوسف وأخوته ورحلته إلى مصر، وصور للنبى داود، وقصة يونان والحوت، إلا أنها لا تزال قليلة، وذلك لأن تلك الموضوعات ـ على الرغم من شهرتها بصورة مكثفة في الفترة المبكرة حوالى القرنين الثالث والرابع الميلاديين ـ إلا أنها ولمفهوم حالة الفصل بين اليهودية والمسيحية التى حدثت خلال نهاية القرن الرابع الميلادى، قد أدت إلى محاولة المسيحيين لإيجاد موضوعات أسطورية خاصة بهم، وبالتالى حلت موضوعات القديسين الأوائل وصور الفرسان والقديسين الشهداء محل صور الأنبياء، كما ساهم الانشقاق اللاهوتى الحادث، والذى شغل القائمين عليه فى المعسكرين الشرقى والغربى بالبحث عن جذور مسيحية وليست يهودية تخدم مذهبهم وتدعم آراءهم وهو ما حدث فى نهاية القرن الخامس وبداية السادس الميلادى.

وقد تضمنت الزخارف القبطية على المنسوجات أنواعاً متعددة من الزخارف الهندسية والنباتية، ولكن هناك مدارس فنية فى مصر فى حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين، استخدمت وطورت فقط تلك الزخارف الهندسية، وظهرت أنماط هندسية غاية فى الروعة والتعقيد، كما أنها ساهمت فى انتشار غزلة السوماك الذى كان

يـنفذ بخـيوط ذهبية اللون على أرضية باللون البنى، هذا الطراز يمكن إرجاع بدايته الأولى إلى نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى ولكنه استمر فى الانتشار وربما حتى القرن العاشر الميلادى، ولسهولة استخدامه انتشر بصورة كبيرة فى مصر، فقد استخدمت فيه كافة العناصر الزخرفية الهندسية بتراكيب إبداعية خاصة، كما أنه فى المـراحل الأولـى منه حوالى القرنين الخامس والسادس الميلاديين اندمجت فيه بعض الصـور الأدمـية أو الحيوانـية كوحدات منفصلة إما فى منتصف القطعة وتحيط لها الزخارف أو فى أحد جوانبها تاركةً للزخارف الهندسية بقية القطعة.

وقـد يكون المزيد من الأشكال الهندسية وتنوعها سمة مميزة للزخارف الفنية بعد القـرن الخـامس، فالتكويـنات المربعة المتداخلة والدائرية والمثلثية الشكل والسداسية والمثمـنة والمعيـنات هى زخارف استخدمت لسهولة تنفيذها على المنسوج القائم على تقاطع السداة واللحمة، وأن عناصر هذه الزخارف كانت إما عبارة عن شرائط زخرفية تحـيط بالموضوعات، أو تُكون أشكالاً معقدة ومركبة ومجدولة تعطى للمنسوج اتساق خـاص ورونـق معيـن، وغالباً ما توحى تلك الأشكال المعقدة بالمركزية المسيحية أو (السـره) الـتى تحيط بها جميع عناصر الحياة من كل جانب، فإن هذا التكوين الفلسفى كان قائماً آنذاك فى تفسير تلك الأشكال المعقدة المركبة حول مركز وسطى توضع فيه زهرة، أو بورتريه عام لديونيسوس، أو دائرة مغلقة أو صليب أو شجرة أو غيرها من الـرموز التجريدية التى ترمز للمسيح، وهى رؤية فلسفية دينية لعنصر زخرفى انتشر بصـورة كبـيرة فى المنسوج القبطى، كما أنه سوف يكون طرازاً إسلامياً بعد ذلك مع إحلال رموز خاصة بالإسلام محل تلك الرموز المسيحية (شكل ١٨٣، ١٨٤).

وقـد يطول الحديث عن العناصر الزخرفية على المنسوجات القبطية، وذلك لأن الـزخارف القبطـية قد شهدت تدعيماً خاصاً فى فن النسيج، وبالتالى فمعظم الأصول الزخرفـية القبطية النحتية أو المعمارية، ما هى إلا نماذج مكررة من زخارف النسيج، فيما عدا بعض الزخارف الهللينستية أو المصرية القديمة التى ظلت قائمة فى المنسوج القبطى ربما حتى الفتح العربى، ولا سيما زخارف التموجات (موج البحر) أو زخارف الميآندر، كما أن الزخارف المصرية قد تبدو واضحة فى الأفاريز الشريطية (الكلافى) سـواء كانت من عناصر نباتية أو هندسية أو مجرد خطوط عرضية ملونة. وهنا يبدو

التأثــير طبيعــياً مــن أجل المعايشة والرؤية العامة، كما أنه كان يخضع لروح وثقافة العصر آنذاك وطرزه، ففى بعض الأفاريز حلت صور آدمية وحيوانية محل الزخارف الهندســية أو النباتــية، وهى عبارة عن وحدات صغيرة بعضها نُفذت بجانب زخرفى والآخر نفذ بغرض إبراز الموضوع.

وهــناك أفاريز أخرى نجدها تصور مجموعة من الميداليات الدائرية أو المربعة أو علــى شكل معين متصلة معاً كسلسلة على طول الإفريز، وتحتوى كل ميدالية على حــيوان يمكــن أن يكــون حــيوان واحد، أو أكثر مثل الأرنب والأسد والكلب والنمر والأغــنام وبعــض الطــيور وكذلك النسر، وهى مصورة بطريقة محدودة أو تجريدية كعنصر زخرفى آدمى. فى بعض الأحيان نجد على الشريط الكلافى صور لشخصيات آدمــية تقف بطول الشريط وهى تمثل صور للراعى الصالح داخل بورتريه دائرى، أو جانــب مــن قصــة إبراهيم وذبيحة إسحاق والحمل، اثنان من الملائكة يحاصران أسد خــرافى يســتعدون للقضــاء عليه، وهى تمثل تراكيب زخرفية مضطردة تعكس روح العصر واضطراباته ومتغيراته من ناحية الأسلوب والموضوعات (شكل ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ١٨٧).

قــبل أن نختتم الحديث عن الزخارف الفنية فى النسيج القبطى، تجدر الإشارة هنا إلــى رؤيــة جديــدة يمكــن إثباتها فى فن النسيج القبطى، فالباحث المدقق فى بعض الموضــوعات يجــد أن الفنان حاول أن يجسد بعض المشاهد الموضوعية ولكن برؤية تمثيلــية، ففــن التمثيل التجريدي هنا قد يكون صعب الوصول إليها دون إدراك لحجم المعانــاة التى كان يعانى منها فى سبيل إطلاق حرياته وإبداعاته الفنية، فإن مسالة عدم إدراك الفــنان القــبطى للحــرية الإبداعــية جعلــته يتحرك فى نمو بطئ نحو التمثيل المحســوس مــن خلال لوحاته الفنية، فعلى سبيل المثال تبدو ملامح وجه الفارس الذى يطعــن التنين واتجاه عيونه ناحية المشاهد، كمشهد تمثيلى رائع، كما أن حركة الأرجل الأمامــية للجــواد المــرفوعة إلى أعلى والمبالغة فى الرمح، قد تعطى انسجاماً تمثيلياً واضــحاً، نفس الشئ يمكن إدراكه فى صورة الراقصة وحركة الأيدى مع اتجاه العيون ناحــية اليسار فإن الحركة هنا قد تعطى أكثر من معنى للفنان وتجسد له حيوية خاصة بالنســبة للعمل، وبالتالى فإن التمثيل هنا قد أعطى الفنان حرية التخيل، والتخيل أعطاه

الـتجريد وجعلـه قـادراً على إبراز حرياته الإبداعية فى مجال التجريد والتحوير لفن النسيج.

وإذا كانـت تلـك هـى رؤيـة الفـنان، فإنها فى المقابل كانت هى كذلك أذواق المشـاهدين أو المسـتخدمين لـتلك القطع بتلك الزخارف، ومن ثم يمكن إدراك مفهوم التجريدية على المنسوجات القبطية كسمة عامة فى مصر آنذاك.

ومـع دخول العرب مصر فقد أورث الأقباط المسلمين تلك الرؤية التمثيلية القائمة علـى الـتحوير والـتجريد والأسلوب الزخرفى المبالغ فيه، ولأنه كان يتفق مع مفهوم الديانـة الإسلامية آنذاك، ازدهر فن النسيج فى مصر على مستوى الأقباط والمسلمين خـلال الفترة ما بين القرن السابع وحتى التاسع الميلادى، ثم كان الازدهار الأكبر فى القـرن الحادى عشر على أيدى الفاطميين، والتى ساهمت كحكومة مسلمة واعية آنذاك فـى كسب الأقباط وتشجيعهم على استمرار إبداعاتهم الفنية للمساهمة فى نهضة الدولة الفاطمـية، وبـالفعل ازدهـر الفـن القبطى مرة أخرى فى تلك الفترة وسيطرت على الأسـاليب الفنـية القبطـية والإسـلامية أساليب زخرفية واحدة وأنماط فنية متفقة معاً ومختلفة فقط فى الرموز والأشكال المسيحية أو الإسلامية المختصة بالعقيدة.

تبادل الأقباط والمسلمين العناصر الزخرفية، وأدت اللغة العربية دوراً مشتركاً فى هـذا التبادل بصفة خاصة بعد أن قبلها الأقباط فى العهد الفاطمى، وقد تمثلت العناصر الزخرفـية آنذاك بالزهور والأشكال الهندسية والأشكال المعقدة أو المركبة بين عناصر نباتية وهندسية معاً، وتناقصت بشدة الأشكال الآدمية، إلا أنه بعد انتهاء عهد الفاطميين فقـد اضـمحلت الـزخارف النسيجية واضمحلت التأثيرات القبطية فيه شيئاً فشيئاً أما التأثـيرات الإسلامية الوافدة من سوريا والغرب والأندلس، وأصبحت العناصر القبطية شبه معزولة وغير متوفرة تماماً، غير أن هذا لا يمنع أن عناصر زخارف النسيج التى استخدمت فى أوروبا على سبيل المثال منذ القرن التاسع وحتى مشارف عصر النهضة كانـت مـتأثرة إلـى حد ما بالتكوين القبطى، ولا سيما فى الفن الإيطالى والأيرلندى والرومانسـكى، ويـبدو أن الاتصالات الكنسية مع كنيسة الإسكندرية وكذلك الحروب الصـليبية قـد ساهمت فى خروج تلك الأنماط لتؤثر فى الدول الأوروبية، كذلك وجود نسـاجون أقـباط فى الأندلس عمل على تقريب وجهات النظر الفنية بينهما، بينما أدى

المذهب الأرثوذكسى المشترك بين كنائس روسيا مثلاً والإسكندرية والصرب والأكراد إلـــى تأثير النسيج الخاص بهم ولا سيما فى السجاد الكردى بالعناصر الزخرفية القبطية كالتصميمات الهندسية متعددة الألوان والمونوجرامات المتعددة على الأطراف والتكوين ذو الســـره، وأصـــبحت ســـمات فنية هامة هناك ربما حتى مطلع القرن السادس عشر الميلادى.

مراجع الفصل الرابع

فن النسيج القبطى

حول مشاكل التأريخ فى نسيج القبطى، راجع:

-Geijer, A., A History of Textile Art, London, (1979), pp. 23-24.

-Emery I., The Primary Structures of Fabrics, Washington, The Textile Museum, (1980), pp. 78-84.

-محمد عبد الفتاح السيد سليمان، دراسة فى فن النسيج القبطى، جمعية الآثار بالإسكندرية، (١٩٩٣)، ص ص ٧-٩.

-Van Hooft, P.M., An Introduction to Coptic Textiles; in: Coptic Art and Culture, Cairo, (1990), pp. 119-121.

-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969), pp. 10-13.

-Renner, D., Die Koptischen Stoffe in Martin Von Wagner Museum der Universtät Würzburg, Weisbaden, (1974), pp. 21-22.

أولاً: المنسوجات المصرية والصناعة الشعبية

*حول صناعة النسيج فى مصر القديمة، راجع:

-الفريد لوكاس، المواد والصناعات المصرية القديمة، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

*حول أنواع القنب والكتان المصرى القديم، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٢٩-٢٣١.

*حول معلومة أرسينوى وهى مجموعة من البرديات عثر عليها فى كرانيس ونشرت عام ١٩٨٣، راجع:

-Gazda, E., Karanis, An Egyptian Town in Roman Times, Discoveries of The University of Michigan Expedition to Egypt, (1924-1935), Ann Arbor, 1983, pp. 8-15.

*حول الكتان كحرفة زراعية وصناعية فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٦-٢٣٧.

-Forbers, R., Studies in ancient Technology, Vol. I, Leiden, (1956), p. 14.

-Zaloscor, H., Ägyptische Wirkereien, Stuttgart, (1962), pp. 13-14.

-Pfister, R., Les textiles du tombeau de Toutankhamon, Rev., des arts asiatiques, XI, (11937), pp. 207-218.

*حول الأصواف المصرية حتى العصر القبطى، راجع:

-Herodotus, Historia II. 81.
-Diodorus, I, 6.

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٣٧-٢٣٨.

-Grube, E, Studies in the Survival and Continuity of Premuslim Traditions in Egyptian Islamic Art,JARCE, I, (1962), p. 75.
-Marzouk, M., Alexandria as a textile Centre 331, B. C. - 1517 A. D., BSAC. 13, 1948, pp. 115-124.
-Van Hooft, P. M., op. cit., pp. 120-121.

-سليم حسن، مصر القديمة، جـ٢٢، ص ٨٦.

*حول صناعة النسيج فى عهد الدولة البطلمية وفى العصر الرومانى فى مصر (كصناعة دولية ملكية)، راجع:

-Kuhenel, E., La tradition Copte dans les tissus Musulmans, BSAC. 8, (1938), pp. 80-81.

-محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، ص ١٠.

-Marzouk, op. cit., p. 116.
-Kendrick, Catalouge of Textlie from Burying grunds in Egypt, London, (1921), Vol, 111, p.9.
-Trilling, J., The Roman Heritage, Textiles from Egyptian and The Eastern Mediterranean 300 to 600. A. D. The Textile Museum, Washington. D. C., (1982), Vol. 21. pp. 11-13.

-عن الأنوال والمغازل وتطورها، راجع:

سعاد ماهر، النسيج القبطى، ص ص ١٦-١٧.

-Forbes, op. cit., pp. 235.

-الفريد لوكاس، ص ص ٢٣٥ وما بعدها.

-Newberry, E., P., Beni hassan, I, Pls. XI. XXIX., 11. Pls. IV, XIII.
-Crow G., foot, Hand Spinning in Modern Egypt, in Ancient Egypt, Banfield Museum, (1928), pp. 110-17.

-عن طرق النسيج المختلفة فى مصر، راجع:

-Kuhnel, op. cit., pp. 80-81.
-Hooper, Handloom Wearing, London, (1980), p. 17 ff.
-Trilling, op. cit., pp. 96-97.

-Pfister, P., Le role de L'Iran dans Les textiles d'Antinoé, Arts Islamica, (1948), pp. 13-14.
-Bellinger, L., Textile Analysis, Early Techniques in Egypt and The Near East, in (Textile Museum Workshop Notes) No. b, (1952), pp. 1-6.
-Lamm, C. J., and Charleston, R. J., Some Early Egyptian Drawloom Weavings, BSAC. 5, (1939), pp. 193-199.

-سعاد ماهر، نفسه، ص ص ١٦-١٧، النسيج الإسلامى، ص ٢٣.

-عبد الرحمن عمار، تأريخ فن النسيج، القاهرة، (١٩٧٤)، ص ص ٨٤-٨٦.

-محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٢، ١٣.

*حول الألوان على المنسوجات المصرية حتى العصر المسيحى، (الصباغة)، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٢٤١ وما بعدها.

-Helck, W., & Otto. E., Lexikon der Ägyptologie, (1985), 41, VI Wiesbaden, pp. 58 ff.
-Plinius, Historia Naturalis XXXV. 42; XXXIII, 57, XXXV, 25,27.
-Herodotos, Historia IV, 189.

*حول برديات الألوان (بردية هولم فى ستوكهلم) وبردية X فى متحف لندن، راجع:

-Pfister, R., Teinture et alchimie dans L'orient hellenistique, Sminarium Kondakobianum, VII. (1935), pp. 39-42.

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ٢٤٢.

-Oliver F. W., The Flowers of Mareotis, Norwich Naturaists, Society, IV, (1938), p. 140.

-محمد عبد الفتاح، نفسه، ص ص ١٣-١٤.

-Peter, I, Textilien aus Ägypten in Museum Rietberg, Zürich, 1976, P. 14.

-Van Hooft, T., op. cit., p. 127.

ثانياً: النسيج المصرى والفن القبطى

*عن الزخارف والرسومات القبطية على النسيج، يمكن الرجوع إلى مجموعة من المراجع طبقاً للمحتوى فى الفصل بترتيب الأمثلة والموضوعات.

*حول البورتريهات النسيجية وعلاقتها بفن البورتريه الشخصى فى العصر الرومانى، يمكن الرجوع إلى:

-Walker, S.- and Bierbrier, W., Ancient Faces, (1998), no. 1111, 116, 180.

-James, T., ZG. H., A Painted Linen Shroud, in (The Classical Tradition) The British Museum Yearbook, I, (1976), pp. 224-225.

-Wulff, O.- and Volbach, W. F., Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabungen in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926, nos 11442, 11443, Pl. 79, 4652, Pl. 21.

-Trilling, op. cit., nos. 4,6,7, 31-32, no. 43.

-Geoffroy- Schmeiten, B., Fayum Portraits, London, (1998), pp. 10-12.

*حول مفهوم التجريدية فى صور النسيج، أسبابها وحدود استخدامها، راجع:

-ديانا ووفتر، المنسوجات القبطية منذ اليونان حتى الفترة العربية، (مجلة فنون عربية)، العدد السادس، المجلد الثانى، (١٩٨٢)، بغداد، ص ص ٧٧-٨١.

-عزت قادوس، وجوه السيدات على المنسوجات القبطية، (ندوة جامعة عين شمس عن المرأة فى العصور القديمة)، نوفمبر ١٩٩٩، (تحت الطبع).

-Koptische Kunst, Christentum Am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 268, 264, 339, Comp., No. 47, and no. 262, 267, 279, 280, 331, 332, 333, 335, 337, 342.

-محمـــد عـــبد الفتاح السيد، دراسة لقطع من النسيج القبطى من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية، جمعية الآثار بالإسكندرية، دراسات أثرية وتاريخية، (١٩٩٣)، ٨، الإسكندرية، ص ص ٥٠-٧٠.

*حول الموضوعات المصورة على النسيج القبطى، راجع:

-ديانا ووفتر، نفسه، ص ص ٧٨-٨٠.

-Trilling, op. cit., pp. 80-100.

-Dimand, M. S., Early Christian Weavings from Egypt, B. M. M. A., 20 (1925), pp. 55- 58.

-Beckwith, J., Coptic Textiles, CIBA Rev. 12, 133, (1959), pp. 2-27.

-Arensberg, S. M., Dionysos, A Late Antique Tapestry, Boston Museum, Bulletin, 75, (1977), pp. 4-25.

-Crowfoot G.M., and J. Griffiths, Coptic Textiles in Tow Faced Weave with Pattern in Reverse, J. E. A. 25, (1939), pp. 40-47.

-Du Bourguet, P., La datation des tissus Coptes, Bullelin de La Societé francaise d'Egyptologie, 13, (1953), pp. 60-67.
-Geijer, A., A Silk from Antinoé and The Sassanian Textile Art, Orientalia Suecana, 12, (1963), pp. 3-36.
-Kajitani, N., Coptic Fragments, in Japanese Textile Art, Kyoto, 13, (1981), pp. 6-77, Sp., 33-34, 50-56.
-Lenzen, V., The Triumph of Dionysos on Textiles of Late Antique Egypt, Univ. of California, Pub. in Classical Archaeolgy 5, (1960), pp. 1-38, Sp., 32-33.
-Lewis, S., Early Coptic Textiles, Stanford, (1969).
-Shapherd, D., An Icon of the Virgin, A Sixth Centuy Tapestry panel from Egypt, Bulletin of The Cleveland Museum of Art, 56, 3, (1969), pp. 90-120.
-Lewis, S., The Iconograpgy of The Coptic Horsemen in Byzantine Egypt, J. A. R. C. E., 10, (1973), pp. 27-64.
-Renner, D., Spätantike figurliche Purpurwirkerien, in (Documenta Textillia) Festschrift für Sigrid Müler- Christensen, Munich, (1981), pp. 82-94.
-Wessel, K., op. cit., (1969), pp. 186-187.

-عن الزخارف القبطية على النسيج، انظر الجزء الخاص بالزخارف القبطية فى الفصل الخاص بالفنون الصغرى.

-أيضاً:

-Gerspach, M., Coptic Textile Designs, New York, (1987), pp. 1-30.
-Wilson, E., Roman Designs. British Museum, (1999), pp. 23-28, Pl. 24,30.

-محمد عبد الفتاح، المرجع السابق، (١٩٩٣)، ص ص ٥٦ وما بعدها.

-Trilling, op. cit., nos. 69, 80-84.

الفصل الخامس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

تقديـــم

احتلـــت الفنون الصغرى مساحة كبيرة من الفنون والثقافة القبطية، فالنظرة الفنية الخاصـــة عـــند المصـــريين قد تبدو متأصلة آنذاك فى أعماقه، وهى المحرك الطبيعى لعناصـــر المجتمع، وذلك لأن الفن فى تلك الفترة لم يكن مقيداً أو وافداً عليه أو معوقاً لإبداعاتـــه، بل أن المقومات الفنية آنذاك عبرت عن ثقافته فى حرية متكاملة، وبالتالى انعكـــس ذلك على كافة الفنون الصغرى التى كان يتعامل معها بصورة بسيطة مواكبة للحركة الفنية المعاصرة له.

تميز الفن القبطى بالعديد من النماذج التى تدخل فى تصنيف الفنون تحت مصطلح (الصـــغرى)، ســـوف نعـــرض مـــن خلالهـــا الأعمال العاجية، والمنحوتات الخشبية، والأيقونـــات، والأدوات الكنسية (الخدمة اليومية)، ونختتم بالتعرض إلى ملحق تفصيلى مرسوم للعديد من الأنماط الزخرفية فى الفنون القبطية عموماً.

أولاً: المشغولات العاجية

عرفت مصر المشغولات العاجية منذ أقدم العصور، وعلى الرغم من عدم توافر مصـــدر أساسى للعاج فى مصر الذى كان يستمد من سن الفيل أو ناب جاموس البحر، إلا أنـــه كـــان مـــن الأنماط الفنية التى عثر عليها فى مصر فى عهد ما قبل الأسرات، ويحتمل أن يكون مصدره تلك العلاقات الودية القديمة بين مصر وجنوب النوبة ووسط أفريقـــيا مـــنذ القدم (بلاد الزنوج)، بلاد بونت، بلاد جنتيو، بلاد كوش، وكلها أراضى أفريقية تقع فى جنوب مصر.

ظلـــت تلك الصناعة منتشرة فى مصر عبر العصور الفرعونية، إلا أن الانتشار الحقــيقى لها والازدهار الفنى الواضح اتخذ طريقاً جديداً فى مدرسة الإسكندرية الفنية تقريــباً فـــى العصـــرين اليونانى والرومانى، حيث زاد الاهتمام بالمشغولات العاجية وتنوعــت أساليب نحته ووصل إلى مكانة مرموقة فى الدقة والإتقان والبراعة، وغلب علــيه الوضع التزيينى فى الفن، بل واستغل فى العديد من الحرف الفنية إما من ناحية التطعــيم أو الترصيع أو فى بعض الأحيان يصبغ العاج بألوان معينة ليكون لوحة فنية عالــية المســـتوى. وقـــد عرفت عملية صباغة العاج الملون فى مصر منذ عهد الدولة القديمـــة، وكانـــت الألوان التى استخدمت فى تلوين العاج هى الأحمر والأسود بدرجة كبـــيرة بينما عثر على اللون الأخضر نادراً فى بعض القطع، وكان الاكتفاء بلون واحد يعطـــى أكثر من درجة عندما يصبغ فوق النحت البارز، وبصفة خاصة اللون الأحمر الذى يعطى نوعاً من القداسة والعظمة للقطعة العاجية المنحوتة.

ومـــع انتشـــار المســـيحية فى مصر ازدهرت المشغولات العاجية بصورة كبيرة وبصـــفة خاصـــة الملون منها، حيث زاد عدد الألوان المستخدمة من أحمر وأرجوانى وقرمـــزى وأصفر وأزرق وأخضر، واحتلت الألوان المقدسة مثل الأرجوانى والأزرق مركـــزاً متمـــيزاً فى كل لوحة عاجية، وبالتالى انتقل العاج من كونه جزء تزيينى فى اللوحة إلى لوحة تصويرية متكاملة تبرز جانباً من المفهوم الدينى المتوارث فى مصر، ونظـــراً لصغر حجم تلك المشغولات بصفة دائمة فقد انتشرت بشكل واضح فى جميع مـــتاحف العالم، فقد لا يخلوا متحف من عرض جزء فنى من العاج القبطى الذى تميز بموضـــوعاته الحيوية وأساليب فنه التى تتسلل دائماً إلى وجدان المشاهد دون اعتراض حتى ولو كانت بعيدة فى أسلوبها عن الأنماط الهللينستية المعروفة من قبل.

وممـــا لا شك فيه أن الإسكندرية وكافة المدارس المصرية التى تعاملت أو أنتجت تلـــك المشغولات العاجية لم تكن وحيدة فى العالم الرومانى، بل كان هناك تنافس شديد فـــى هـــذا الفن بين المدارس الفنية المختلفة فى الشرق والغرب، فى أنطاكية وافسوس وروما ورودس وبعض دويلات بلاد الغال وغيرها من المراكز، إلا أن هذا التنافس قد وصـــل إلـــى قمـــته بين مدرسة أنطاكية والإسكندرية، حتى أننا فى العصر الرومانى المـــتأخر، يخـــتلط علينـــا الكثـــير من التأريخ أو التصنيف الفنى أو الموضوعى بين

المدرســتين وبصفة خاصة فى الفترة ما بين أواخر القرن الرابع الميلادى وحتى القرن الثامــن المــيلادى، فــلا يمكن بسهولة الوصول إلى اصل للقطعة العاجية مصرى أو سورى، تلك المنافسة.كان مرجعها بلا شك مستوى الدقة الفنية والموضوعية المستخدمة مــن التراث المسيحى آنذاك فى البلدين، كما أن التجاور فى العقيدة ووضعها فى بؤرة الأحــداث الدينية والسياسية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين جعل لهما صفة فنية مميزة قريبة فيما بينهما مختلفة عن غيرهم فى تلك الفترة.

عمومــاً فقد حاول مؤرخو الفن العاجى فى العصر الرومانى المتأخر والبيزنطى المــبكر أن يقسموا المراحل التأريخية للمشغولات العاجية إلى فترتين: الأولى انطبعت علــيها حــالات التأثر بالكلاسيكيات الفنية من ناحية الموضوع والأسلوب الفنى، وهى الفــترة التى ترجع من نهاية القرن الثالث وحتى نهاية القرن الخامس الميلادى. والفترة الثانية التى تميزت بالموضوعات القبطية وكذلك الأساليب الشعبية فى النحت على العاج قــد تنــتمى إلى القرن السادس أو ما بعده، وهى فترة تقلصت فيها بشدة أعمال العاج المصرى عموماً، ويحتمل أنه أصبح من المواد العضوية النادرة فى المجتمع المصرى وربمــا ارتفــع ســعر الحصول عليه أيضاً. عموماً تلك الاتجاهات قد تعكس ظروف المجتمع آنذاك قبل وبعد مجمع خلقدونيا.

استخدم العاج فى تصوير موضوعات متميزة من الحياة الدينية القبطية فى مصر، بل أنه ساهم بصورة غير مباشرة فى توطيد المذهب المصرى من خلال تصوير بعض الموضوعات التى تهدف إلى ذلك.

ونحاول هنا أن نقدم رؤية جديدة لتفسير تلك الموضوعات ونحاول أن نتسلل إلى غــرض الفنان وحدسه للوصول إلى ماهية الروح الفنية المعاصرة له آنذاك من خلال مجموعة من الموضوعات المميزة، والتى تجمع بين التأثير الكلاسيكى والمصرى القديم وروح العصر المسيحى فى مصر. (شكل ١٩٦– ١٩٨)

لدينا قطعة نحتية من العاج عبارة عن تمثال صغير مقاسه ٦ × ١٠سم عثر عليه فــى مصر، وهو محفوظ حالياً فى متحف Merseyside County فى ليفربول (شكل ١٩٦)، التمــثال يصــور الراعى الصالح يحمل كبشاً فوق كتفيه، وهناك كبشان أسفله يــرفعان رأســيهما إلــى أعلــى. وتنــتمى أنمــاط وأساليب العمل من الناحية الفنية

والموضــوعية إلـــى بدايات القرن الرابع الميلادى، الراعى هنا يشبه أورفيوس، واقفاً يــرتدى تونــيكا بحــزام وطرفها السفلى مزين بكورنيش مزخرف، وفوق رأسه قبعة ســورية المسماة بالقبعة الفريجية Phrygian Cap وهى من النوعية التى تربط تحت الذقــن. أمـــا الكبشان الأخريان فهما واقفان فى خضوع ينظران إلى أعلى تجاه الكبش المــرفوع فوق كتفى الراعى، وهناك جزء من جزع شجرة فى خلفية المنظر. تلك هى حدود المنظر من الناحية الوصفية، ولكن هناك نماذج تصويرية عديدة لمنظر الراعى، ولكن مسألة النظرة الخاضعة للكبشان إلى أعلى تعطى دلائل تصويرية غاية فى الأهمية فـــى أســـاليب الفـــن المصرى فى القرن الرابع، فمن المعروف أن صور الراعى مع الكبشين كانا دائماً فى حالة لهو وعبث فى الأرض، ولم يصورا دائماً فى حالة خضوع وتـــأمل، وبالتالى فإن الفنان أراد أن يعكس حالة دينية فى تلك النظرة العلوية، وكأنهما يتمنـــيان أن يـــنالوا نفـــس الحظ الذى ناله صاحبهم فوق كتف الراعى، تلك الأحاسيس الدينـــية فـــى العمل، قد تعطى إلى حد ما نوعية الخشونة الواضحة التى قد تبدو على الأجسام. عموماً فى المنظر نجد مفهوم الاختلاط السورى والمصرى فى فن العاج يبدو مواكباً فى استخدام غطاء رأس سورى واضح كما أن أسلوب نحت الملابس به تأثيرات ســورية وبصـــفة خاصـــة الجزء السفلى من التونيكا. وعموماً يمكن ترجيح أن تكون القطعـــة إمـــا من الإسكندرية أو الفيوم، وإن كانت بعض الآراء قد تحدد أسلوب نحت أهناســـيا فى المرحلة الثالثة، وهو ما ذهب إلى تأريخ القطعة بالقرنين السادس والسابع المـــيلادى، ولكـــن الأصول المصرية التى يمكن المقارنة بها لصور الراعى، تؤكد أن مـــناظره لـــم تستمر إلى تلك الفترة المتأخرة، وان حدود انتشار هذا المنظر فى مصر طـــبقاً للأدلة الأثرية لا يتعدى القرن الخامس الميلادى، وهو ما يؤكد أن تأريخ اللوحة يقع فى الفترة ما بين القرنين الرابع والخامس الميلاديين.

مـــن الموضـــوعات الرائعة من الناحية الفنية نحت بارز على Pyxis، (صندوق صـــغير للعطـــور أو الزيـــت أو الـــبخور) يحتوى على منظرين أسطوريين يختصان باحتفالية إله النيل فى مصر، الصندوق من القرن السادس الميلادى.

المـــنظر الأول يمثل جانب من الاحتفال بعيد النيل (وفاء النيل) وهو يضم خمسة مـــن المشـــاركين فى الاحتفال مضجعين على أريكة، اثنان على الجانب الأيمن ومثلهم

علـــى الجانـــب الأيســـر، ويرفعون أيديهم التى تحمل أطباق، بينما نجد أشخاص على الجانبيـــن كخـــدم يقدمون الأطباق للجالسين، فى منتصف المنظر نجد سيدة تأكل بطة موجـــودة علـــى طـــبق أمامها فوق منضدة خشبية، ونلاحظ أن ثلاثة من الجالسين فى الخلـــف ينظرون باهتمام بالغ ناحية الطبق، بينما الرابع ينظر لأحد الخدم، وهو أسلوب فنى رائع باستخدام نظرة العين لخدمة الموضوع وتفاصيله وإعطاء واقعية رغم تدهور الأســـلوب الفنى. نلاحظ أن السيدة ترتدى ملابس بسيطة وبينما يتحلى عنقها بعقد ثمين، وهو تناقض فنى تميز به الفنان القبطى عموماً فى أعماله الفنية، زخارف المقاعد تبدو متأثرة بزخارف التوابيت الجنائزية، بل أن المنظر على الرغم من كونه يمثل جانب من احتفالية دينية، إلا أنه يمكن تفسيره على أنه جزء من وليمة جنائزية، منتقاة من التراث الإيزيسى الخاص بالاحتفالات النيلية الجنائزية أيضاً (شكل ١٨٨).

المنظر الثانى يحتوى بداخله على منظرين بطريقة التوازى، على اليسار نجد سيدة تستند على تمثال لأبى الهول، وتحمل إكليلاً من الزهور والفواكه فى يدها، ويحتمل أن تكون زوجة إله النيل (نيلوس)، وهى مرتبطة بالنهر وأبى الهول ومفهوم الخصوبة من ناحـــية الأجسام المرهلة وعادة ما يعرف هذا التشخيص بتجسيد شخصية مصر. وعلى الرغم من فقدان أجزاء كثيرة من صورة السيدة، إلا أننا يمكن تعويض ذلك فى صورة نـــيلوس النموذج الذكرى لتشخيص مصر ونهر النيل، وهو هنا يجلس فى شكله المعتاد فى العصرين البطلمى والرومانى، على اليمين نجد مجموعة من الأطفال يلعبون، بينما يحمـــل هو فى يده قرن الخيرات، بعض العلماء فسروا هذا القرن بأنه مجداف أو الدفة الـــتى تســـير بها الحياة فى مصر، وهى لا تزال أشياء خاصة مرتبطة بنهر النيل فى مصـــر، ونلاحظ أن الفنان جعل المنظر بأكمله وكأنه داخل النهر حيث ارتفع بزخارف النهر (المياه) حتى الربع العلوى من الصندوق على جانبى المنظر.

ويـــبدو الأســـلوب الفنى هنا مرتبطاً بالعديد من صور إله النيل على المنسوجات القبطية ومنحوتات اهناسيا، والتى تضم أسلوب فنى يهتم بالوجود على حساب القياسات الجسمانية كما هو واضح فى صورة نيلوس، ولكننا نلاحظ بعض التأثيرات السورية فى تسريحة الشعر الخاصة بالمنظر الأول للمحتفلين، بينما الأسلوب المصرى يبدو واضحاً فـــى الوجـــوه الممتلئة التى تميزت بها المنحوتات العاجية منذ القرن الخامس الميلادى.

ممــا لا شك فيه أن مدلول تصوير إله النيل والاحتفال به آنذاك، كان جزءاً من التراث الشــعبى المصــرى منذ القدم، لكن هذا لا ينفى أن العقيدة المسيحية استفادت كثيراً من تشــخيص نــيلوس فــى الفن القبطى الهادف، فهو نموذج لحالة تشخيص الآلهة على الأرض، وكذلــك نموذج للتعامل البشرى ـ الإلهى معاً من حيث تبادل المنفعة بالعبادة والاحــتفال، وبالــتالى صــار نيلوس يحمل صفات عديدة من السيد المسيح كالخلاص والمــنقذ بفضــل خــيراته، فقد صور على صندوق آخر وبجانبه معجزة السيد المسيح (واهــب الحياة) فى إقامة لعازر (شكل ١٨٩)، وهى نماذج تؤكد أن هناك تراكيب فنية شــعبية فرضــت نفســها فــى تحديد سمات هذا الفن فى الفترة ما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين فى مصر.

أيضاً من اللوحات التى تعكس إلى أى مدى ظلت التراكيب الأسطورية متوفرة فى الفن المصرى آنذاك، صندوق Pyxis من العاج عليه جزء من الاحتفالات الديونيسية ـ الإيزيســية فــى تراكيب مختلطة، وهذا الصندوق يضم لوحتين (شكل ١٩٠) الأولى: صور عليها ثلاثة أشخاص واقفة مدعمة بأوراق الأكانتوس Akanthos، فى المنتصف يقــف الإله ديونيسوس Dionysos يرتدى عباءة تلتف حول النصف السفلى من جسمه يمسك فى يده اليسرى Thyrsos وفى اليمنى يمسك كأس الكنثاروس، تحت الإناء نجد نمــر رأســه مرفوعة إلى أعلى يتأهب ليلتقط قطرات الخمر المنسكب من الإناء. على يميــن ديونيســوس نجــد جارية تحمل طبلة ترفعها خلف رأسها، يحتمل أن تكون أحد الميانادات (وصيفات الإله ديونيسوس) بينما على اليسار نجد أحد الساتير Satyr يرتدى رداءاً ربمــا يكون من جلد الغزال حول خصره، وحول رقبته جلد النمر، ويحمل فوق يده اليمنى Pedum أو Shepherd's Crook عصا لها خطاف يستخدمها الراعى فى محاصرة أغنامه، وعلى كتفه الأيسر يحمل قربة مملوءة بالخمر المقدس، المشهد عموماً يعــبر عن جانب معتاد بكامل عناصره من الاحتفالات الديونيسية، كما أنه يلقى الضوء على أهمية الخمر المقدس كأحد الرموز المسيحية المبكر آنذاك. علما بأنه فى كثير من الأحوال كان ديونيسوس يعتبر نموذجاً للمسيح مستوحى من التراث الهللينستى.

اللوحة الثانية على غطاء الــ Pyxis تصور امرأة ترتدى بيبلوس Peplos فوق الكتفيــن مــربوط مــن عند الخصر، وتحته هيماتيون طويل وتحمل فى يدها اليسرى

Cornucopia قـــرن الخـــيرات، وفى يدها اليمنى دفة سفينة غير واضحة إلى حد ما، وتـــبدو تلـــك الســـيدة إلهة، ولكن نلاحظ التراكيب المختلفة باستخدام رموز متعددة من مخصصات آلهة أخرى كايزيس وأفروديتى وتيخى إلهة الحظ أو الصحة، ولكن بالربط بين الموضوعين، نجد أن بعض العلماء ذهبوا إلى أن تكون الإلهة المصورة هى تيخى – فورتونـــا إلهـــة الحـــظ والصحة، ومن هنا ذهبوا إلى أن هذا الصندوق خاص بحفظ الأدويـــة، وإن كـــان هذا الاتجاه لا يبعد الاحتمال الآخر بأن تكون الإلهة إيزيس رمز للخصوبة فى اللوحة، وبالتالى فإن هذا المنظر يعكس مضمون تلك التراكيب المختلطة ومتغـــيرات العصـــر مـــن الناحـــية الدينية. الأسلوب الفنى متأثر إلى حد ما بالتيارات الهللينســـتية وكذلـــك الإيحاءات الزخرفية الواضحة فى اللوحة الثانية، وهذا لا يمنع أن الفنان كان مدركاً لكافة المخصصات الإلهية المصورة للآلهة، وأن مفهوم الاستخدام هنا يعكس الانطباع الشعبى من ناحية الأسلوب الفنى الذى بدأ مع نهاية القرن الرابع وبداية القرن الخامس الميلادى.

تلـــك الأمثلة التى صورت جانباً من الموروث الحضارى فى تلك الفترة ـــ سواء كـــان فـــرعونى الطابع أو هللينستى ـــ كان يواكب روح الفن عموماً المتمثلة فى فنون النســـيج والنحت والتصوير الجدارى، وأن المعين واحد من ناحية مصدر الموضوع أو الأســـلوب الفـــنى. ولدينا نماذج عديدة تؤكد هذا المعنى وتوظف العمل الأسطورى كما سبق وشرحنا فى النحت لخدمة العقيدة الجديدة، فنجد موضوعات أوروبا وزيوس (شكل ١٩٤)، واغتصـــاب جانيمـــيديس بواسطة النسر المشخص لرب الأرباب زيوس (شكل ١٩٧)، والـــذى ارتبط مع مفهوم الهبوط الإلهى على الأرض وإخضاع المؤمنين له مع رمـــزية النســـر التى صارت بعد ذلك أحد الرموز الخاصة بالعناية الإلهية. وكذلك من الموضـــوعات الهامـــة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة (شكل ١٩١)، وأسطورة هيراكلـــيس وأسد نيميا، ومناظر لربات الفنون وأبوللو وأرتميس (شكل ٢٠٥)، وغيرها مـــن الموضـــوعات الأسطورية هللينستية الطابع والتى عكست مضمون الثقافة الشعبية لمصر آنذاك.

مـــن أهم اللوحات التى تحتوى على مناظر أسطورية ورموز متعددة تخدم مفهوم العقـــيدة الجديدة، منظر للوحة من العاج على وجهين (شكل ١٩٢)، الوجه الأول تبرز

فـيه شخصـية هيلـيوس إلـه الشمس الواقف جهة اليسار على عربة يجرها الحيوان الأسـطورى الكنـتاور Centauros علـى البحر حيث يوجد ثلاثة من الـ Tritons تريـتون وهـم مـن آلهة البحر يمارسون الرياضة داخل البحر بجوار بعض الكائنات البحرية ـ من المفترض أن التريتون من أتباع الإله بوسيدون ولكنهم هنا يعبرون عن مفهـوم التراكيـب المختلطة التى سادت فى التراث الديونيسى فى الفترة المتأخرة. أما هيلـيوس فـيحمل فى يده اليسرى الشعلة الخشبية Thyrsos (أحد الرموز الديونيسية) وفـى يـده اليمـنى يحمل كأس الكنثاروس Kantharos، ويسانده أحد الساتير باهتمام واضـح فـى نظرته إلى الإله، أما الكنتاور فنجده يحمل كنثاروس كبير مملوء بالخمر المقدس. فى النصف العلوى نجد فارس صغير يتقدمه أحد الساتير ينفخ فى آلة موسيقية Whelk-blowing، وهـى من المتحمل أن تعبر عن الفداء الإلهى الروحانى الخاص بالاحـتفالات الديونيسـية، هـنا يظهر أحد الساتير فى مرحلة وسطى بين هذا المنظر والمنظر العلوى، ويبدو وكأنه هابط أو صاعد إلى السماء، يحمل فى يده دلو من الخمر المقدس، ويحمل فوق كتفه سلة فواكه وهى أحد الرموز الغنوسية – المسيحية ويبدو أنه قـادم بهـا من السماء إلى المؤمنين على الأرض، والذى يمثلهم هذا الفارس الذى يتبع الساتير، ويبدو ذلك واضحاً إذا ما نظرنا إلى الجزء العلوى من المنظر، فنجد فيه منظر جمع ثمار الفواكه والكروم وعملية عصر العنب وتجهيز الخمر المقدس حتى يصل إلى تلك العربات التى تجرها الثيران تمهيداً لوصولهم إلى الأرض. تلك التراكيب بين الخمر المقدس والوسيط (الساتير) وسلة الفواكه ومفهوم الفارس الصاعد إلى السماء، بالإضافة إلى التراكيب المختلطة بين مخصصات الإله أبوللو وديونيسوس وهيليوس، كانت تعتبر مـن المفاهيم الدينية فى العقيدة الغنوسية – المسيحية المبكرة، والتى استوحت بصورة غـير مباشـرة من الشعر الأورفى الذى كان من أهم أسس الاحتفالات الديونيسية التى كانـت تـدل علـى معانى الخطيئة والمعاناة والموت والهروب من الجحيم عن طريق الـتدخل الإلهى المباشر على البشر أو بتجسيد مفهوم العناية الإلهية كأحد الموضوعات التى كانت محور تعاليم تلك الفترة حوالى منتصف القرن الخامس وحتى منتصف القرن السادس الميلادى.

الوجـــه الـــثانى من اللوحة يحمل نفس التراكيب الكونية المعبرة عن العلاقة بين البحر والأرض والسماء، فنجد فيه الشخصية الرئيسية هى سيلين Selene إلهة القمر، وهى من أنصاف الإلهى فى الميثولوجية اليونانية، وتظهر راكبة عربة يجرها اثنان من الثـيران إلـى أعلـى من داخل أعماق البحر المملوء بالكائنات البحرية المصاحبة لها والمحـيطة فى نفس الوقت بالإله Thetis ثيتس التى تستقر أسفل المنظر مستندة على صـخرة وهـى عاريـة فى الجزء العلوى من الجسم، وتمسك بقرن الخيرات فى يدها اليمـنى واحـد الكائـنات البحرية فى اليسرى. نلاحظ أن الإلهة سيلين تمسك فى يدها الشـعلة الخشـبية، وهى تقابل المنظر الآخر لهيليوس، كذلك نجدها فى حركة استعداد مواكـبة لحـركة العربة والثيران، كذلك الرداء الذى ترتديه يبدو مواكباً لذات الحركة حيـث اصطنع منه الفنان شكل الهالة فوق الرأس المعبر عن روح العصر فى تصوير الآلهة والقديسين. ويظهر فوق الثيران أحد الساتير عارياً متجهاً جهة اليمين يستعد لينفخ فـى آلـة موسـيقية وهو فى نفس الوقت يمسك بيده اليسرى اللجام الذى يجر الثيران، وبجانـبه نجـد سيدة عارية تحمل صينية فارغة، الجزء العلوى من المنظر نجده يمثل الكائـنات السماوية، فنجد اثنين من المخلوقات متكأين اسفل شجرة زيتون يحتمل أنهما يمـثلان أنصاف الآلهة Horai المختصين بالمحصولات الموسمية وجلب الخيرات فى الفصـول الأربعة، على اليمين نجد إيروس وهو يهز جزع شجرة الزيتون ليصنع منه أكالـيل الـزهور للفـوز الإلهى للمؤمنين، وعلى الجانب الأيسر نجد أفروديتى داخل الصـدفة معبرة عن مولد الآلهة من العدم، وأسفل إيروس نجد كلب صغير يلتقط ثمرة زيتون من أيدي إحدى الآلهة Horai ويبدو أنه ليس له علاقة بالمنظر. ويندرج التعليق علـى موضـوع اللوحتيـن عموماً تحت مفهوم هبوط وصعود الآلهة وبصفة خاصة التركـيز علـى أنصـاف الآلهة الذين يحملون الصفتين الإلهية والبشرية فى الأساطير اليونانـية، كما أن المنظر يوحى بتجديد أهم الرموز المسيحية المستخدمة بعد ذلك وأن دورهـا فى الميثولوجية اليونانية قد لا تختلف كثيراً عن مفهومها فى المسيحية وبصفة خاصـة استخدامات الخمر المقدس والكنثاروس وشجرة الزيتون والفداء الإلهى للساتير وغيرها من الرموز المختلفة.

مــن الموضــوعات النادرة والطريفة التى صورت على العاج القبطى، لوحة من العــاج لممــثلة مسرح تجيد تجسيد بعض الشخصيات التراجيدية والكوميدية معاً (شكل ١٩٣)، السيدة ترتدى خيتون سميك مربوط من المنتصف بشريط معقود، وفوق الخيتون نجــد عباءة ملفوفة فوق الكتفين. تحمل سيف فى جانبها الأيمن وتمسك بيدها اليمنى آلة اللــيرا بســبعة أوتــار، وفى اليد اليسرى تحمل ثلاثة أقنعة مسرحية ما بين تراجيدية وكومــيدية، وترتدى قناع غريب الشكل يبدو وكأنه سلة مقلوبة ذات شرائط تتطاير إلى الخلــف، شــكل الشعر يبدو مستعاراً (باروكة). تقف السيدة ومخصصاتها بداخل إطار زخــرفى رائــع فــى الشــكل والصنعة وهو عبارة عن شريط من أوراق الأكانتوس المفتوحة، كبيرة ومنحوتة بشكل دقيق وعميق ومتناسق، وهو يؤكد أن القطعة ليست من الــتراث الشــعبى، بل أنها نفذت خصيصاً لتلك الممثلة وملامح شخصية لها. وقد فسر بعض العلماء هذا الموضوع على أنه لقطة مسرحية لتلك الممثلة التى عرفت بالبانتوميم Pantomime تمثل فيها الشخصيات التى تمسك بالأقنعة الخاصة بهم، وهو أداء تمثيلى شــائع فى المسرحيات الإغريقية، ولكن الغريب فى الأمر أن تكون الممثلة سيدة، وهذا المجــال فى الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين ظهرت فيه تلك النوعية من النساء يقمن بأداء أدوار مسرحية خاصة فى الاحتفالات التذكارية والدينية وقد واكب ذلــك شــهرة الممثلة الإمبراطورة ثيودورا زوجة الإمبراطور جستنيان وبالتالى رجح بعــض العلمــاء أن تكون تلك القطعة خاصة بها أو أن شهرة الممثلات فى تلك الفترة جعلت إحداهن تطلب أن تنحت على العاج بتلك الطريقة المقننة، على العموم فالقطعة لا تــزال تحمــل اختلافات عديدة فى تفسيرها، ولكن أهم هذه الاختلافات أن القطعة من مصــر وأنها تحمل أسلوب لفن النحت المصرى فى القرن السادس الميلادى الذى تميز بوجوه ممتلئة بدون تعبير، مع الاهتمام المتزايد بالزخارف الطاغية على عناصر العمل، جمــيعها مميزات للنحت العاجى فى مصر خلال القرن السادس الميلادى، فهل كان فى مصر آنذاك ممثلات ذو شهرة كبيرة تواكب إتقان هذا العمل؟

بجانــب هذا الكم من الموضوعات الأسطورية القديمة فى العاج القبطى، سيطرت كذلــك بعض الموضوعات المسيحية فى مصر آنذاك على بعض القطع، من اشهر تلك القطع نموذج القديس أبو مينا بين الجملين وجانب من قصة حياته، المنظر مصور فوق

صندوق Pyxis ينقسم إلى منظرين (شكل ١٩٥)، الأول خاص بقصة استشهاد أبى مينا فى تسلسل قصصى رائع، يبدأ بمنظر المحكمة، ونجد فيه القاضى أو الحكم يجلس فوق كرسى بدون ظهر منحنى ناحية اليسار ويمسك كتاب الحكم بيمينه، وعلى يساره نجد سلة ليست ذات علاقة بالموضوع، وعلى يمين الحاكم نجد منظر إعدام أبو مينا، الذى يبدو فيه بدون ملابس فى النصف العلوى من الجسم ورداء فقير يستر عورته من أسفل، وهو منحنى فى وضع الإعدام مربوط الأيدي من الخلف، ويقف أمامه القائم بإعدامه يرتدى تونيكا قصيرة ذات حزام وسروال طويل، ويرفع سيفه ويجذب مينا من شعره ويهم بقطع رقبته، خلف القديس مينا وإلى أعلى قليلاً نجد الملاك فى وضع طائر يستعد لاستقبال روح القديس مينا عقب إعدامه، وعلى يمينه نجد تل صغير وشجرة، ويبدو أنهما من أساليب استغلال الفراغات المحيطة بالمنظر أو فواصل بين المنظرين.

المنظر الآخر نجد فيه القديس أبى مينا فى مشهده الشهير بين الجملين يرتدى تونيكا قصيرة وحذاء طويل وعبارة عن Chlamys المزينة بـ Tabion وحول رأسه هالة، ويقف عند مدخل أو هيكل جنائزى يشبه الناسكوس الخاص بحالات الخلود قائم على عمودين ذى بدن معقود، وهى حالة فنية معروفة فى الفن القبطى تدل على القداسة، أو تدل على أن هذا الهيكل يمثل المكان المقدس الذى دفن فيه القديس وأصبح رمزاً للحجاج المسيحيين فى مصر والعالم البيزنطى فى الإسكندرية، إلى جواره وعلى الجانبين يقف جمع من الحجاج وكأنهم يقتربون من الهيكل وهذا الجمع مكون من سيدتين من اليسار ورجلين من اليمين.

الصندوق يصور جانباً من حياة القديس أبى مينا فى مقبرته فى مصر، وهو نموذج معتاد العثور عليه فى ثلاثة مراكز هامة فى تلك الفترة ما بين القرنين الخامس والسادس الميلاديين، هم الإسكندرية وسوريا والقسطنطينية، وهى مناطق شهدت شهرة أبو مينا، والمنظر يؤكد أن الصندوق نُحت فى الإسكندرية وأنه نموذج من القرن السادس لتلك النوعية من المشغولات الفنية المرتبطة بمواسم الحج لدير القديس أبى مينا فى الإسكندرية، كذلك نجد أن أسلوب نحت الملابس والوجوه الممتلئة وغياب القياسات الجسمانية، جميعها ظواهر نحتية عثر عليها فى مصر على العاج والنسيج، وهذا بالتأكيد لا يمنع أن بعض العلماء ذهبوا على اعتبار أنه من الصعب تحديد الفواصل

الفنية لصور أبو مينا بين المراكز الثلاثة التي شهدت اهتمام خاصة بقصته، كذلك وجود أماكــن مقدسة له فى تلك المناطق، ولكن تركيبة المنظر الخاصة بحالة الإعدام ومنظر التقديس ما هى إلا تراكيب موضوعية تخدم مفهوم المسيحية فى مصر، وبصفة خاصة لحظة الاستشهاد ثم الفوز بالتقديس فى العالم الأخر، وهى فكرة واكبت التعاليم الغنوسية المســيحية فى مصر خلال القرن الخامس والسادس وضرورة البحث عن حالة تقديس للمســيحيين الأوائل الذين ضحوا بأرواحهم فى سبيل العقيدة الجديدة وهو مفهوم استمر فى الفن القبطى حتى الفتح العربى.

أيضــاً اتجهت الموضوعات المصورة على العاج إلى تصوير المسيح وجانب من معجزاته الشهيرة، فلدينا مشط من العاج محفوظ فى المتحف القبطى (شكل ١٩٩)، عليه زخــارف نحتية بارزة تبين جانب من بعض معجزات السيد المسيح، مثل إقامة لعازر من موته، وشفاء الأعمى، ويُتبع فيها الأسلوب الشعبى الذى تميزت به منحوتات القرن السادس الميلادى. أيضاً لدينا لوحة من العاج عبارة عن ميدالية دائرية يحتمل أنها قلادة لعقد، بداخلها صورة نصفية آدمية لقديسة أو متضرعة فى حالة ابتهال، واللوحة تحمل مواصــفات تصــوير الوجوه فى القرن الخامس، مثل الوجوه الممتلئة والالتزام بغطاء الرأس وانسيابية العيون والفم الصغير، كما نلاحظ عدم وجود قياسات جسمانية واضحة بيــن الجســم والأيدي، وتبدو القطعة من أهم المنحوتات العاجية التى تؤكد انتشار خام العاج واشتراكه فى العديد من الأعمال الفنية.

كذلــك من المتحف القبطى الذى يحتوى على العديد من النماذج العاجية المختلفة فــى الفــن القبطى، نجد صندوق خشبى للزينة فى خلفياته زخارف عاجية عبارة عن حشــوات رقــيقة بنقوش ملونة تصور سيدتين تستعدان للزينة داخل هيكل أنيق مزود بستائر (شكل ٢٠٠)، ويبدو أن هذا الطراز السورى الأصل قد نُفذ فى مصر منذ حوالى القــرن السادس تقريباً، وشاع استخدامه فى العصر الإسلامى بعد ذلك وهو يمثل واحداً من أهم أساليب الزخرفة المركبة من العاج وأنواع غالية الثمن من الأخشاب من الارو والــزان وخشــب الأبــنوس الأسود. وفى بعض الأحيان كانت تطعم الزخارف ببعض الأحجــار الكــريمة والفيروز بجانب الحشوات العاجية، فقد كان من الفنون المتألقة فى

مصر، ولم نعثر على نماذج شعبية منه بل أن معظم النماذج التى عثر عليها تعبر عن أنه صنع لطبقات متميزة نظراً لارتفاع أثمان الخامات المستخدمة شكل (٢٠١، ٢٠٢).

وقـد أصـبح العـاج منذ القرن السادس الميلادى يدخل كحشوات خارجية فى المصـنوعات الخشبية، بل أنه احتل مكانة مميزة وثابتة فى ديكورات الكنائس وبصفة خاصـة الأبـواب والأحجبة الخاصة بالهيكل الأوسط وحامل الأيقونات، ولكن لا يمكن الجزم بدقة تلك الصناعة بصورة كبيرة إلا مع دخول العرب إلى مصر، فقد عملوا على جلـب العاج بكميات كبيرة الأمر الذى جعله فى متناول الجميع مما زاد من استخدامه وازدهار فنونه.

ولـم تكـن المشـغولات العاجـية قاصرة على الصناديق واللوحات والحشوات الخشـبية، بـل استخدمت فى عمل مجموعة من الأوانى وبعض الحليات مثل الأساور والخواتـم (شـكل ٢٠٣)، ولديـنا فى المتحف القبطى بعض الأوانى التى نحتت عليها مـناظر دينـية مثل قصة بشارة العذراء، وآنية مخصصة للكحل الخاص بالزينة عليها بعـض الـزخارف الهندسية (شكل ٢٠٤)، كما أن العاج استخدم كلوحات لحمل بعض الـنقوش الكتابـية. ولكـن من أقدم استخدامات العاج فى العصر المسيحى، استخدامه الجـنائزى، فقـد عثر على بعض اللوحات العاجية الصغيرة التى تصور مجموعة من الحوريـات العاريـات الهائمات الراقصات فى أوضاع كلاسيكية تبعث جانب روحانى ملائكـى (شكل ٢٠٢، ٢٠٣)، وهو المفهوم الذى فسره بعض العلماء على أنه استخدام غنوسـى وضمن الأسرار المقدسة، ولم يفسر إلى الآن وظيفة تلك اللوحات فى المقابر وبصفة خاصة مقابر مدينة أنتينوى التى اكتشفها (جايت) فى أواخر القرن قبل الماضى، عمومـاً فـإن وظـيفة تلك اللوحات تعطى انطباعاً عن مقدار التغير الذى أصاب الفن عمومـاً بالاهـتمام بالمفاهيم الروحانية، وأن هؤلاء الهائمات مثل ربات الفنون أو هن يمثلـن نماذج من الوسائط الإلهية الذين يحملون العناية الإلهية ويحرسون بها المتوفى المؤمـن، ولديـنا فى المتحف القبطى العديد من تلك النماذج التى عثر عليها فى بعض المقابر القبطية، وهى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى تقريباً.

أمـا الاسـتخدام الأخـير للعاج فكان المرسوم منه، وهى مجموعة من اللوحات العاجية محفوظة فى المتحف القبطى تعود تقريباً إلى القرن الرابع أو الخامس الميلادى،

ويحــتمل أنه قد تم العثور عليها فى مقبرة لفنان أو هى لوحات لم يتم نحتها بعد، فقد تم تلوينها بالخطوط الحمراء والسوداء، وهى تمثل بعض المناظر الطبيعية الصماء، فعلى إحداهــا نجــد بطة وسط بعض النباتات وزهرة اللوتس، وعلى الأخرى غراب أو نسر فوق شجرة مورقة بأزهار، والثالثة نجدها تصور أحد الملائكة على هيئة كيوبيد يرتدى عباءة أرجوانية ويحمل سلة فواكه ربما يقدمها للمتوفى، فكيوبيد وهذه الرموز كانت أحد المخصصات الجنائزية فى الفن المسيحى فى مصر وخارجها (شكل ٢٠٨).

مــن هنا نجد أن خام العاج من المواد العضوية التى اهتم بها المصريون بصورة كبيرة منذ أقدم العصور وحتى الفن القبطى، وأنه من السهل أن نتتبع تداخلات هذا الخام فى العديد من اللوحات والمشغولات اليدوية الفنية التى تعكس قدرة الفنان المصرى على إنــتاج أعمال دقيقة ورائعة تحت أى ظروف قهرية تحاول أن تعطل قوة الدفعه الثقافية أو الفنية.

ثانياً: المشغولات الخشبية

احتلــت المشغولات الخشبية جانباً هاماً من تطور الفن القبطى فى مصر بل يمكن القــول بأن المصريين لم يظهروا إنتاجهم الفنى المعبر عن إبداعات فنية غاية فى الدقة والــروعة للنحــت الخشبى إلا مع بداية العصر المسيحى فى مصر، وهذا لا ينفى أنه مــوروث قديم عند أجدادهم الفراعنة منذ أقدم العصور، ولكن كمية المنحوتات الخشبية التى عثر عيها فى مصر وتعود للفترة المسيحية فى مصر قد تفوق مثيلاتها فى عصور أخرى، وهى كافية لتعبر عن تمكن الفنان المصرى من هذا الخام وكذلك توافر أنواعه المتمــيزة فــى مصر فى تلك الفترة مثل خشب الجميز والنبق والسنط والأثل والنخيل والــدوم، بالإضــافة إلــى استيراد أنواع أخرى من الخارج مثل الأرز وخشب الجوز والــبلوط والســاج، وهــى أنواع كانت مستخدمة قديماً، وبالتالى تعود الحرفى والفنان المصــرى علــى اســتخدامها فــى تزيين الأثاث المنزلى وصناعة الأبواب والهياكل والســقوف الخشــبية بالإضافة إلى الأعتاب والأحجبة الهيكلية، وكذلك بعض الأدوات الخاصــة بحــياته اليومــية، كما أنه استخدم الأخشاب فى عمل أفاريز زخرفية تحمل

زخــارف كتابــية أو نحتية بارزة محاطة بأفاريز هندسية أو نباتية. تلك الاستخدامات تطلبــت بالطــبع أعمال نجارة على قدر كبير من الدقة والحرفية المطلوبة، وهى مهنة عــثر علــيها فى مصر بصورة كبيرة ولا سيما فى العصر الرومانى المتأخر والفترة المسيحية حتى الفتح العربى.

مــن أهم الموضوعات التى استخدمت فى الزخارف الخشبية الموضوعات النيلية المســتوحاة من الاحتفالات المصرية بإله النيل، وهى المناظر التى تجسد خيرات مصر بصــفة دائمــة، وفــى بعض الأحيان استخدم الفنان الألوان من أجل إضافة جانباً من الواقعــية على العمل الفنى، فيتم تلوين الزخارف النباتية والأشجار والأشكال الهندسية بألوان متضادة حتى يحقق نوعاً من الانسجام بين الألوان وعناصر نحت اللوحة. ويجب أن نؤكــد أن ظاهــرة تلويــن الأخشاب أو تطعيمها بالذهب أو الفضة كانت نوعاً من الممارسات اللونية القديمة، ويحتمل أن حالة التدهور الاقتصادى جعلت الفنان يلجأ إلى الألوان بدلاً من استخدام الذهب والفضة. فى المتحف القبطى لدينا بورتريه مرسوم على لوحــة خشبية لسيدة فى وضع جنائزى، وهو يمثل أولى المراحل الفنية التى تم التعامل بهــا مــع الأخشــاب بواســطة الألوان، وهو تأثير ربما كان نابعاً من ظاهرة تصوير البورتريهات الشخصية فى العصر الرومانى فى مصر، ولكن التطور الآخر الذى حدث بعد ذلك، هو البدء فى نحت تلك الأشكال المرسومة، وهو ما نجده على سبيل المثال فى جانب من الصور النيلية الأسطورية لأحد التماثيل (سوبك) أو إله الشر أو الإله المحبب لســكان مدينة الفيوم عموماً، وبالتالى أصبح التمساح رمزاً للشر وهو رمز مركب بين اتخــاذه كحــامى مــن الشر، أو هو جزء من المركبات العضوية لنهر النيل، وبالتالى انتشــرت زخارفــه فــى الفن القبطى عموماً وبصفة خاصة المنحوتات الخشبية، التى تصوره دائماً يسبح فى مياه النيل وسط أزهار اللوتس ونباتات مختلفة (شكل ٢٠٩).

هــذا الاســتخدام يعــود إلى القرن الرابع الميلادى، وقد غلب عليه إضفاء بعض الــرموز المســيحية مثل الأسماك وبعض الطيور وأشكال علامة عنخ والصلبان. كما احتلــت مــناظر الصــيد جانباً هاماً من تلك المشغولات الخشبية (شكل ٢١٠، ٢١١)، فالصــيد هــنا كــان نوعاً من المغامرة الروحية للراهب أو المؤمن، وهو اختبار دينى للقضــاء علــى شــهواته ورغــباته المتمــثلة فى نوعية الحيوان الذى يرغب فى قتله

والسـيطرة علـيه، فأغلب تلك الحيوانات كانت أسطورية أو حيوانات شرسة قوية من الأسود والدببة والنمور والتنين وغيرها، وبالتالى فإن مهنة الصياد وحرفته فى الفن قد انتقلت من الجانب التزيينى الذى يعبر عن القوة الدنيوية فى العصور القديمة واليونانية الرومانـية، إلـى وظيفة جديدة تعبر عن القوة الروحية فى الفن القبطى، لذلك ارتبطت بصـورة كبـيرة بالإنـتاج الفـنى سواء فى التصوير الجدارى داخل القلايات أو فى المنحوتات الخشبية، أو فى الزخارف النسيجية.

ومـن الموضـوعات الشـهيرة التى صورت على الأخشاب أيضاً صور دخول المسيح المنتصر إلى مدينة أورشليم وسط ترحيب الجموع من أهالى المدينة وهى تحمل سعف النخيل رمز الانتصار والسلام والخير الذى عم عليهم بوجود المسيح بينهم، تلك اللوحة المحفوظة فى المتحف القبطى (شكل ٢١١) تمثل نوعاً من الأسلوب الشعبى فى نحـت الأخشـاب، فعلـى الرغم من حجم العمل والأشخاص المصورين والذى يصل عددهـم حالـياً على اللوحة إلى عشرة أشخاص، وربما كان أكثر من ذلك فى اللوحة الأصـلية، إلا أن أساليب الحركة والعمق قد تبدو شعبية إلى حد ما من ناحية الملابس وحـركة الأيدي والخشونة الواضحة فى أسلوب النحت وبصفة خاصة فى الجزء الذى صـور فـيه المسـيح، والذى حاول الفنان أن يعجه بكثير من الزخارف فى الخلفية، وبالتالى فإن العمل على ضخامته من الناحية الموضوعية إلا أنه نموذج للفن المحلى فى مصـر، وقد استعاض عن ذلك الفنان بالنقش العلوى الذى يوضح الحدث، وهو أسلوب اسـتخدم كثـيراً فى القطع الفنية التى توضع فى الكنائس وتكون مرأية من المشاهدين، ومن ثم يمكن إدراك المعنى دون الخوض فى التفاصيل الفنية للوحة. هذا الأسلوب يزيد من مفهوم المحلية فى مصر تقريباً خلال القرن الخامس الميلادى.

وقـد اسـتخدمت المشـغولات الخشبية أيضاً فى موضوعات التكريس للأساقفة والقديسـين وهـو تصوير القديس وسط فجوة منحوتة على أشكال متعددة إما هيكلية – بيضاوية مثل الحنية أو دائرية أو مستطيلة الشكل، يصور بداخلها القديس إما واقفاً مثل صورة القديس شنودة من القرن السادس الميلادى يحمل فى يده الكتاب (الإنجيل) (شكل ٢١٣، ٢١٤)، هذا الوضع عُرف بوظيفة التكريس. وفى بعض الأحيان يصور القديسين حامليـن إما الصليب الطويل (الملائكى) وحول رؤوسهم هالة التقديس، أو يرتدون تاجاً

إلهـياً (مثل تاج الإلهة تيخى أو إيزيس) ويحملون بعض أغصان الزيتون وسلة مملوءة بالفواكــه، واســتمرت تلــك الظاهــرة منذ القرن الخامس تقريباً وحتى القرن العاشر الميلادى كظاهرة فنية تستخدم من خلال المشغولات الخشبية (شكل ٢١٧، ٢١٨).

إن أهم الاستخدامات الخشبية الباقية إلى الآن من الفن القبطى، هى صناعة الأثاث والأبواب والهياكل الخاصة بالكنائس المصرية، والتى احتفظت ــ رغم حالات التجديد والــتعديل لهــا مــنذ تلك الفترة إلى الآن ــ بالعديد من النماذج القديمة التى تعبر عن إمكانــية الفنان المصرى فى الفترة المبكرة من إتقان وتوظيف خام الأخشاب وزخرفته ومشــغولاته الفنــية لخدمة العقيدة الجديدة، فلدينا على سبيل المثال أقدم القباب الخشبية الــتى توضع فوق المذبح خلف الهيكل أو حامل الأيقونات، وهى لا تزال محفوظة فى المــتحف القبطى بعد ما عثر عليها فى كنيسة أبى سرجة بمصر القديمة (شكل ٢١٦)، والــتأريخ المحتمل لها يعود للفترة ما بين القرنين السابع والثامن الميلاديين، القبة قائمة علــى قاعدة مربعة الشكل يحملها أربعة أعمدة ذات قواعد مربعة الشكل محدد بإفريز نحتية أسطوانية الطابع، يحتمل أن القبة كانت ملونة لوجود بعض آثار الستكو أو الطبقة الجصية التى توضع قبل الألوان، ويحتمل أن تكون وظيفة التلوين على الستكو نوعاً من إخفــاء رداءة نوعية الأخشاب المستخدم والذى يبدو واضحاً فى القبة دون بقية أخشاب القاعدة والأعمدة.

ومع دخول العرب مصر وبصفة خاصة فى العصرين الفاطمى والأيوبى، ازدادت حــركة المشغولات الخشبية وبصفة خاصة الأبواب والنوافذ والهياكل، وشهدت الكنائس تطــوراً واضــحاً فــى استخدام اللوحات الفنية المفضضة والمحشوة بالعاج فى أشكال هندسية ونباتية وموضوعية أيضاً، ويحتفظ المتحف القبطى بالعديد من تلك الأمثلة التى تعود لفترة ما بعد القرن الثامن الميلادى تقريباً حتى العاشر الميلادى فى أشكال مختلفة من الأبواب والهياكل عثر عليها فى بعض الكنائس المحيطة بالمتحف حالياً، مثل كنائس القديسة بربارا وأبى سرجة والمعلقة والأنبا تادرس وغيرها (شكل ٢١٥).

ممــا لا شــك فــيه أن أساليب النحت على الأخشاب كانت تخضع بصورة أكيدة لنوعــية الخام المستخدم، وبالتالى فإن الفنان الماهر هو الذى يتغلب بأسلوبه الفنى على عــدم إبــراز رداءة الخشب نفسه، هذا المفهوم جعل هنا نوعاً من السطحية فى أغلب

الأعمـــال الفنية الزخرفية، تلك السطحية توضح عدم إبراز العمق فى اللوحة بالمقارنة بالأفاريز المنحوتة على الأحجار، ويضاف إلى ذلك أن نوعية نسيج الخشب وعروقه قد تجـــبر الفنان على عدم إبراز تفاصيل دقيقة مثل ملامح الوجوه وثنايا الملابس وبعض الـــزخارف الأخـــرى، وعلى الرغم من كون ذلك سمة فنية فى الفن القبطى عموماً فى تجريد وتحوير الأشكال الفنية والاتجاه إلى الرمزية الصماء، إلا أن وظيفة الخام هنا قد تزيد هذا الاحتياج وتثبته، وهو الأمر الذى جعله يلجأ إلى استخدام الألوان والستكو على الأخشـــاب لـــتفادى تلك العيوب، كما أنه لجأ بعد ذلك فى الفترة المتأخرة (نهاية القرن الســـادس وحـــتى الثامن الميلادى) إلى استخدام الرموز الهندسية والنباتية بكثرة لتفادى تصـــوير الآدميين والحيوانات والانحناءات المواكبة لصورهم، حتى أن النباتات اتخذت شـــكلاً هندســـياً إلـــى حد ما، هذا المفهوم جعله فى مرحلة أخرى يستخدم الترصيع أو التطعيم بالعاج أو الأخشاب الغنية مثل الأبنوس الأسود لتكوين أشكال هندسية غاية فى الدقـــة، ســـاعده علـــى ذلك المفاهيم الإسلامية فى الفن العربى التى اهتمت بالزخارف الهندســـية والنباتية بصورة كبيرة وازدهر هذا النوع من المشغولات الخشبية منذ القرن العاشر تقريباً وحتى بدايات القرن الثانى عشر الميلادى (شكل ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١).

ثالثاً: فـــن الأيقونـــة

تعتبر الأيقونة ودورها فى التعليم المسيحى المبكر من الأمور السرية ذات الطابع الخـــاص بمفهوم الروحانيات والخيال الدينى، ويبدو دورها الهام فى المجتمع نابعاً من دورها الأساسى فى الكنيسة فى الفترة المبكرة، ولا سيما فى كنائس القديسين والشهداء الأوائـــل وارتـــباط صورهم بمفهوم طقسى خاص جداً بهم فى إطار العقيدة وممارستها الدينية. من هذا المنطلق ظهرت الأيقونات كلوحات تصويرية لها أداء طقسى دينى ليس علـــى مستوى الكهنة والشمامسة والرهبان، بل وصل فى تبجيل كبير للمستوى الشعبى الذين اتخذوا من الأيقونة سلاحاً للحماية وهدفاً للخلاص ووسيلة ذاتية خاصة بالتضرع والالـــتجاء الأخير، فلا يمكن الاندهاش حينما يشترك المصريون على اختلاف عقائدهم مـــنذ العصـــر الفـــرعونى القديم وإلى الأبد، فى البحث عن الوسيط الإلهى أو البشرى

والسعي إليه يصلون أمامه (الأيقونة أو ضريح أو قبر) ويقومون بتقبيل هذا الشئ أو لمسه أو إيقاد الشموع له أو حرق البخور أمامه، فإن هذا التبجيل الشعبى سمة من سمات الموروثات الشعبية القديمة، وليس هناك ارتباط دينى بين تلك الممارسات ومقومات العقيدة ذاتها، فالعقيدة مهما كانت محلية أو علمية، فى مصر لابد لها أن تخضع لهذا الموروث الشعبى الذى يبادر بالسيطرة والتوغل والتأثير فيها بشئ يكاد فى فترة لاحقة أن يصبح جزءاً هاماً من نسيج العقيدة ذاتها.

اختلف العلماء فيما بينهم فى تحديد أصول هذا المفهوم الأيقونى فى المسيحية، فأصل كلمة أيقونة فى اليونانية εικων وهى تعنى الصورة المرسومة، لكن يحدد هذا الرسم عن غيره من الرسومات الجدارية، فى أن εικων لابد أن ترسم على لوحات خشبية، ولابد أن تكون بورتريه شخصى أو موضوع بشرى، وفى الحقيقة فإن التعاليم الكنسية والشعائر الدينية حاولت أن تبحث عن فارق بين البورتريهات الشخصية الجنائزية المستخدمة فى العصر الرومانى، وبين مفهوم الأيقونة التى تعبد وتقام لها الشعائر الدينية وتكرس من أجلها الكنائس فى العصر المسيحى، ولكن هل كان هناك بالفعل اختلاف جوهرى، وهل توصل العلماء إلى حدود معينة للفصل بين أهمية الصورة الدينية – الطقسية فى التراث المصرى وبين المفهوم الذى رغبوا فيه فى الغرب المسيحى؟

فى الحقيقة هناك اختلافات كبيرة حتى الآن، ولا نريد أن نخوض فيها، وذلك لأنها تحمل العديد من وجهات النظر اللاهوتية، وهو ما نحاول أن نتجنبه فى هذه الدراسة، ولكن يجب أن نناقش هذا المفهوم من خلال تطور حركة الفن عموماً فى مصر والعالم المسيحى. فالأيقونة نموذج تصويري لشخص مات وانتقل بأعماله الخيرة الإيمانية إلى العالم الآخر، ومن ثم صار قدوة، وصارت أعماله مثلاً يحتذى به عبر الدهر، ولأن تلك الأمثلة قليلة فى العصر المسيحى المبكر، ولأن هؤلاء الأشخاص حملوا على عاتقهم مصير المسيحية، فإن الاتجاه نحو تقديسهم وبناء الكنائس لهم والاحتفال بهم سنوياً، هو شئ تم ممارسته فى مصر قبل أى ولاية أخرى من الولايات الرومانية، ولأن المصريين تعودوا تصوير موتاهم والاحتفاظ بصورهم فى مقابرهم. وبما أن المسيحية – الغنوسية انتشرت فوق مقابر هؤلاء الشهداء المبكرين المباركين، فقد نتج عن ذلك

إيحـاء فـنى متواصـل ومتوارث فى أن تمارس الصورة الشخصية ضغوطها الإلهية والروحـية على مفهوم الممارسة آنذاك، وبالتالى فإن الوجود التصويرى فى المقابر أو الكـنائس المقامة فوق رفات شهيد للتذكير به، ما هى إلا تطور طبيعى لمفهوم الأقنعة والبورتريهات الشخصية ذات الطابع الجنائزى فى مصر آنذاك.

ونعـتقد أنـه ليس هناك اختلاف واضح بين مفهوم البورتريه والأيقونة فى كونها ظاهـرة محلـية فنية مصرية الطابع، نبتت فى المقام الأول بارتباط طقسى جنائزى ثم تحولـت إلى شكل احتفالى ثم صارت نموذجاً تعبدياً فى الفترة اللاحقة. ولكن يجب أن نشـير هـنا إلـى الاعـتقاد السائد بأن جميع الصور المسيحية عموماً الموضوعية أو الشخصـية أو الأسطورية التى تنتمى للعقيدة المسيحية قد تندرج تحت لفظ أيقونة، وهو الأمـر الذى جعل بعض العلماء يبتكرون مصطلح (الأيقونوجرافية) على فن التصوير المسيحى فى مصر. هذا الاتجاه، يبدو عام فى الصور الجدارية والأيقونات ويحاول أن يبـتعد بهـا عـن المفهـوم الوثنى عموماً. ولكننا هنا سوف نختص بالأيقونة كصورة شخصية واقعية أو مثالية أو تخيلية، ولكنها قادرة على الانتقال من مكان إلى آخر، لديها تأثـير ديـنى وعقائدى شعبى وهى تختلف عن الصور الجدارية فى القلايات والكنائس والتى تخدم أموراً أخرى فى العقيدة المسيحية آنذاك.

علـى الرغم من أن مصر كانت بعيدة كل البعد عن حملات تحطيم الأيقونات فى القرنيـن الثامـن والتاسـع الميلاديين، إلا أننا لم نعثر على أيقونات مبكرة فى مصر تسـاعدنا فـى البحـث عن أصول لتلك الظاهرة الفنية – الدينية، ويحتمل بأن مفهوم الاستهلاك المستمر للأيقونة فى المنازل والكنائس قد ساعد على عدم بقائها فترة زمنية كافـية، وهو يختلف عن مصير البوتريهات الجنائزية المحفوظة داخل المقابر المغلقة، ولكن على الرغم من ذلك هناك نص فى (الأبوكرافيا) المصرية يرجع إلى نهاية القرن الثامـن الميلادى يخبرنا برؤية متكاملة عن الممارسات الدينية والوجود الفعلى للأيقونة تقريـباً مـنذ الـبدايات الأولى للمسيحية فى مصر، والخاصة بأيقونة (ليكوميدس) أحد أصـدقاء يوحنا الإنجيلى التى زينت بأكاليل من الزهور والورود وزينت على جانبيها بالشـموع ووضـع أمامها المذبح، تلك الأمور الوصفية فى الأبوكرافيا توحى بأن تلك الممارسات الدينية كانت قائمة فى الفترة المبكرة من المسيحية تجاه الأيقونة.

ويمكــن أن نضيف إلى ذلك الاهتمام المبالغ فيه قبل الأباطرة فى تزيين تماثيلهم الشخصــية فى المعابد بهالة من العظمة والمجد عرفت آنذاك بلوحات Lauraton (من Laurus) أى لوحــة المجد للإمبراطور، تلك الأعمال ساعدت بطريقة غير مباشرة فى تثبيت مفهوم الأيقونة وتبجيلها فى مقابل التبجيل الوثنى للبورتيهات الرسمية للأباطرة.

إن مصــرية تلك الأيقونات يمكن الاستدلال عليها من قبل الغنوسيين الذين ذهبوا فــى تبجــيل الشــهداء والقديســين والعظمــاء فى الفلسفة والدين بوابل من الطقوس والممارسات الدينية، وإذا كان التبجيل لديهم قائماً فى كنائس الشهداء كما سبق وأشرنا، فــإن التبجــيل الحقــيقى كــان فى صور القديسين والفلاسفة اليونانيين أمثال أفلاطون وأرسطو وسقراط، بجانب صورة المسيح، تلك الأمور يمكن الاستدلال عليها من خلال إشــارات أريــانوس وترتليانوس عن طوائف الكربوكراتسيين والباسيليديين والفالنتنيين الذيــن مارســوا الطقــوس الغنوسية فى مصر وكان لهم دوراً حقيقياً فى تثبيت العقيدة المســيحية بشــكل محلى خاضع للموروث العقائدى المصرى القديم، فيمكن القول بأن تحديــث القناع الجصى بالصور السطحية قد جاء مواكباً لأفكار هؤلاء الغنوسيين الذين كــرهوا التجســد فى كل شئ واهتموا بالصورة البشرية السطحية غير المجسدة، وذلك لأنها كانت تتفق مع ميولهم العقائدية وممارستهم الروحية، ويبدو أن الأفلاطونية الحديثة كانــت هــى الباعــثة دون شك إلى تلك الظواهر، فعندما رفض أفلوطين أن ترسم له صــورة، كــان رده أنــه صورة من صورة أصلية روحية، فلا داعى لأن تكون هناك نمــاذج مكــررة مــن الصورة، وعندما حاول أن يعقد المسألة على الفنانين طلبهم أن يصــوروا الصــورة الأصلية أى الروح، وكان ذلك هو قمة الفلسفة الفنية عند أفلوطين وهى ليست خاضعة له فحسب، بل كانت آنذاك هى روح العصر والمقياس الحقيقى للفن عمومــاً. ولكــن تظــل هناك علاقة وسطى قوية بين احتياجات الكنيسة والعقيدة آنذاك لمفهوم الصور، وبين النموذج الإمبراطورى صاحب القوة والهيمنة فى صور الأباطرة، وبصفة خاصة أثناء الاضطهادات الدينية للأباطرة سيفيروس وديكيوس، وبالتالى أحدثت هذه الاضطهادات نوعاً من تثبيت مفهوم الأيقونة لما حملت معها ضرورة تقديم القرابين لصــور الإمــبراطور وسكب الزيت والاحتفال التعبدى لصورة الإمبراطورة، هنا وفى منتصف القرن الثالث الميلادى أصبحت للأيقونات ضرورة طقسية مناسبة ومواكبة لما

حدث فى اضطهاد ديكيوس على سبيل المثال، تلك الأمور شكلت جانباً هاماً من تطور مفهوم الأيقونة فى مصر والعالم الرومانى آنذاك.

وقد تبدو الأدلة الأثرية للأيقونات المصرية قليلة جداً فى الفترة المبكرة، فلم يتبق هنا إلا بعض النماذج التى يرجع تاريخها إلى ما قبل القرن السابع الميلادى، أغلب تلك القطع ظلت محفوظة بدير سانت كاترين بسيناء، بالإضافة إلى النماذج القليلة التى كان يعــثر عليها فى الاكتشافات الأثرية ويحتفظ بها فى المتحف المصرى أو القبطى حالياً، مــن بيــن الأيقونـــات الهامـــة القلـــيلة الباقـــية من القرنين الرابع والخامس الميلادى (شــكل ٢٢٢)، لوحة خشبية مستطيلة رسم عليها بالألوان التمبرا المثبتة بالغراء لوجه ســيدة حول رأسها إكليل من الزهور، وحول عنقها قلادة، وهى تنتمى إلى النماذج التى عــثر عليها فى بورتريهات الفيوم، ويحتمل أن تكون تلك القطعة التى لا نعلم مصدرها إلــى الآن، نموذج مستخرج من مقبرة لسيدة متوفية، الأسلوب الفنى هنا لا يزال متأثراً بالمرحلة الثالثة لصور البورتريهات الشخصية فى الفيوم، والذى تميز بالوجوه الممتلئة والخطــوط الحادة، والتدرج اللونى الحاد والواضح لإبراز العمق والظلال، كما تميزت تلــك المــرحلة بالعــيون الواسعة المبالغ فيها والفم الصغير الذى يرتسم عليه ابتسامة خفــيفة، تلــك اللوحــة يحــتمل أنها تعود إلى نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع المــيلادى، وهــى نمــوذج للبدايات الأولى بفكرة الأيقونة المستوحاة من البورتريهات الشخصية، وهى محفوظة فى المتحف القبطى.

وإذا فرضـــنا أن هناك حالة من الاستمرارية بين البورتريه الجنائزى والأيقونات، فإنـــنا يجـــب أن نشـــير إلـــى بعـــض التغييرات الفنية التى طرأت على بعض صور الـــبورتريهات الشخصية التى عثر عليها فى أنتينوى وأرسينوى وهوارة وطيبة، وهى نمـــاذج تحـــدد لـــنا الصـــلة المباشرة بين البورتريه ووظيفته الجنائزية وبين الأيقونة ووظيفـــتها العقائديـــة الدينـــية فى دور العبادة. منذ حوالى نهاية القرن الثانى الميلادى وبدايـــة الثالـــث، يمكن ملاحظة بعض التغيرات الفنية التى طرأت على الأسلوب الفنى للبورتريه وكذلك التقنين الرمزى المصاحب للشخصية والذى يؤكد أن هناك فكر مغاير قـــد حدث فى أذواق وأساليب الفنانين، فعلى سبيل المثال، نجد أن الاتجاه إلى الخطوط الحـــادة المبالغة والميل إلى التجريدية والتحديد بالخطوط الداكنة حول الوجه وملامحه

عموماً، وكذلك المبالغة فى تصوير العيون الواسعة والأنف المستقيمة ذات الخطوط الحادة دون الظلال والألوان الناتجة فى إبراز سمات الوجه فوق خلفية داكنة اللون، جميعها أساليب فنية بدأت تظهر فى فن البورتريه مع نهاية القرن الثانى الميلادى، واستمرت تلك الأساليب هى المقياس الحقيقى للأسلوب الفنى للأيقونة فيما بعد، مع تثبيت حالة الخطوط الحادة المحيطة بالرسم وملامحه الشخصية.

ويمكن كذلك إضافة تلك الرموز الغنوسية التى لم تكن موجودة فى بورتريهات ما قبل القرن الثالث، وأنها استحداث محلى طقسى جديد ارتبط بالرموز الغنوسية، ولا سيما اللجوء إلى الموروث الشعبى فى الحليات ذات الطابع الأسطورى مثل الثعابين، وكذلك بداية ظهور كأس النبيذ، أو الخمر المقدس الذى أصبح رمز مقدس لتلك البورتريهات، فهو إلى جانب كونه موروث شعبى (هللينستى الطابع) إلا أنه كان من ضمن الطقوس والأسرار الغنوسية (شكل ٢٤٢، ٢٢٥)، وأنه الوسيلة المادية فى الحياة الروحية. وهناك رمز آخر ترك إشارة فى هذا التغيير هو النبات السرى باللون الأرجوانى الفاتح والذى كان قاسماً مشتركاً مع بعض البورتريهات الرومانية والمسيحية، هذا النبات لا يزال تفسيره غامضاً إلى الآن، البعض ذهب إلى كونه رمزاً غنوسياً بدأ ظهوره على البورتريهات كنوع من التميز لأصحاب هذه العقيدة عن غيرها، والبعض الآخر اتجه إلى كونه رمز وثنى فى بعض المجتمعات الإقليمية فى مصر، إلا أنهم فشلوا فى توضيح أصوله أو نوعية تلك النبات ما بين أوراق وزهور الغار والأكانثوس، تلك الظاهرة ربما لم تكن عامة فى معظم البورتريهات، ولكنها كانت تعنى أن النباتات عموماً وسيلة من الطقوس السرية الغنوسية فى العالم الآخر، وأنها رمز دينى جنائزى متفق مع الطبيعة الشعبية فى مصر آنذاك، ويدل على ذلك أن أشكال تلك النبات اختلفت من بورتريه إلى آخر حسب المكان والإقليم، وبالتالى فإن ضرورة أن يمسك المتوفى بكأس من الخمر المقدس وحزمة من هذا النبات السرى، هى ضرورة طقسية جنائزية جديدة ظهرت على مفهوم البورتريه الشخصى مع بداية القرن الثالث الميلادى بجانب السطحية الفنية الواضحة فى الأسلوب الفنى.

أما التطور أو التغيير الهام الذى اقترن مع بورتريهات القرن الثالث والرابع الميلادى، هو التصاق الآلهة معهم بصورة قد تزيد من تأكيد قوة الإيمان الروحى

والهدف المرجو منه فى عودة الموروث الشعبى مرة أخرى من خلال العقيدة الجديدة، فقد سبق وأشرنا إلى أن الغنوسية مهدت للمسيحية من خلال تمسكها بالموروث المصرى القديم ولا سيما فى الطقوس الجنائزية التى تحولت من كونها مختصة فقط بوسيلة انتقال المتوفى من الحالة البشرية إلى الحالة الروحية بعد الوفاة، إلى كونها السبيل إليه فى أن يصل إلى تلك النتيجة وهو لا يزال على قيد الحياة، فإن ارتباط المتوفى فى القرن الثالث بنفس التكنيك الفنى السطحى والرموز النباتية وكاس الخمر المقدس، ثم يصور بجانب ذلك بعض الآلهة ذات المخصصات الدينية الهامة فى الطقوس المصرية القديمة، مثل سرابيس وإيزيس وحورس وأنوبيس إما بأشخاصهم الإلهية أو من خلال مخصصاتهم مثل النسر وحيوان ابن آوى، بجانب سفينة سوخاريس الرمزية المتعلقة بالطقوس الإيزيسية، وقد سبق وفسرنا كيف انتقلت من كونها رمزاً دينياً قديماً إلى وسيلة للتعبير عن العقيدة الجديدة بمفهوم روحانى خالص. أما مسالة ارتباط تلك المتغيرات بحالة التطور الدينى فى مصر قد تكون هى المسالة الهامة حالياً فى البحث عن أصول ودوافع هذا التغير فى رسومات البورتريهات الشخصية، والذى يزيد من الأمر صعوبة ويؤكد كذلك ما نهدف إليه، أن تلك التغيرات ولا سيما فى الجانب الخاص بالتكنيك الفنى، قد استمر فترات طويلة كأحد الأساليب الفنية لرسومات الأيقونات، فى حين حدث إحلال وتبديل للرموز الوثنية أو الغنوسية برموز مسيحية بعد ذلك مثل الكتاب المقدس والصليب وهما الأداتين التى يمسك بهما الشخص المصور فى يديه بدلاً من النبات السرى وكأس الخمر المقدس. هذا الإحلال قد بدأ فى حيز التنفيذ تقريباً بعد منتصف القرن الخامس الميلادى حينما حاولت العقيدة ومحاورها الدينية والثقافية والفنية فى البحث عن مضمون بعيداً عن الوثنية حتى تحافظ على محليتها دون أن تتعرض للانتفاضات الغربية.

من هنا فإن الشكل الفنى السابق للأيقونة قد القى بظلال وشيكة فى مصر على خروج نمط فنى للصور الشخصية أو الموضوعات الإعجازية للأيقونات يمكن استغلاله فى فرض هيمنة شعبية أكثر انتشاراً وتتفق مع الموروث الشعبى المعتاد آنذاك.

وحينما حاول القديس أثناسيوس أن يفسر عبارة "الكلمة صارت جسداً" فى إنجيل يوحنا، استخدم رمز وثنى لصور الإمبراطور وأضاف فى شرحه ذلك، أن الاحترام

والـتقدير والتبجـيل الذى يقدم لصور الإمبراطور، هو بمثابة تبجيل مقدم للأصل وهو الإمـبراطور، وبالـتالى فالاثـنان واحد الصورة والأصل، ومن هنا جاء التجسيد هو الصورة والأصل هو الإله، تلك المناقشة اللاهوتية تعكس المفاهيم السائدة آنذاك، فى أن الصـورة ما هى إلا الصورة البشرية أو النموذج البشرى المعتاد عليه فى عالمنا، بينما أصـولنا هـى أرواحنا، وبالتالى فالقديسين والمعلمين وكذلك المسيح والعذراء والرسل يسـتحقون التبجيل من خلال الصورة لأنها تمثل حقيقة أصولهم الروحية، لذلك لابد من وجـود حـدود لهم من أجل استعادة مكانتهم مرة أخرى، وهو تقليد دينى معروف فى مصر وارتبط بالمسيحية منذ البدايات المبكرة لها فى مصر.

فى المتحف القبطى نموذج مبكر للأيقونة المسيحية المصرية رسم بالألوان المائية المثبـتة بالغـراء على طريقة التمبرا، فوق سطح خشبى (شكل ٢٢٣)، اللوحة تصور ملاك فى وضع طيران أو قادم من السماء بالنصر والمكانة، وهو مجنح وذو شعر داكن اللـون، الجـزء الأعلى من الجسم وكذلك الأرجل تتجه عكس اتجاه الرأس التى تبدو وكأنهـا تـنظر للمشـاهد، وهـو أسلوب فنى مرغوب فى الأيقونة وهدف من أهداف تصـويرها وهى أن تحدث علاقة مباشرة وروحية مع المشاهد لها، وهو أسلوب ابتدعه الفنان القبطى منذ القرن الرابع الميلادى، الملاك يمسك بإكليل اخضر اللون، بينما لون الـرداء كـان باللون الأبيض، اللوحة الخشبية تبدو كأنها ملونة باللون الأزرق الداكن (كبريـتات النحاس) والتى تحولت إلى درجة من الإخضرار والأكسدة بعد فترة زمنية، ولكنها تؤكد أن الفنان أراد الواقعية فى إضفاء حالة الطيران فى السماء الزرقاء الداكنة، وهـى سـمة فى الأيقونات أن تكون الخلفية داكنة اللون بينها الوجه والشخص باللون الفـاتح حـتى يحقق قوة تعامل وتفاعل مباشر مع المشاهد أو المتعبد. اللوحة يبدو أنها كانـت معدة للتعليق إما على جدران كنيسة أو منزل، وبها ثلاثة ثقوب، وغالباً ما يمكن إرجاعها إلى القرنين الخامس والسادس الميلادى بالمقارنة ببعض نماذج صور الملائكة فى حالة الطيران فى قلايات أديرة باويط وسقارة.

يمكـن القول بأن مسألة الحفظ للأيقونات المرسومة بطريقة (الأنكوستيك) الألوان المثبـتة بالشمع الساخن كانت أقوى من الأيقونات المرسومة بالتمبرا، ليس هذا القياس ثابت فقط فى الأيقونات، بل أنه تقليد يمكن إدراكه أيضاً فى البورتريهات الشخصية فى

الفيوم، فلدينا بورتريه من القرنين الخامس والسادس الميلاديين، محفوظ فى دير سانت كاترين، يصور القديس بطرس حامل الصليب الملكوتى (شكل ٢٢٩) وحول رأسه هالة نوريـــة وفـــى الخلفية مجموعة أبنية مقدسة فسرت عدة تفسيرات من بينها مبانى مدينة رومـــا الـــتى بشـــر فيها الرسول بطرس، والبعض فسرها على أنها أجزاء من هيكل أورشليم، أعلى الأيقونة نجد ثلاث ميداليات دائرية تحتوى على صور للسيد المسيح فى المنتصف وصورة للعذراء أم الإله (الثيوتوكس)، وصورة على اليمين لشاب فى مقتبل العمـــر، اخـــتلف حوله المؤرخون بأنه إما يوحنا الإنجيلى أو يوحنا المعمدان، أو النبى موسى، ولكننا يمكن تفسير المنظر بأنه يضم مفهوم الطبيعتين للمسيح الشاب قبل حلول المنحة الإلهية فى صورته الأولى، ثم المسيح الرجل الناضج بعد حلول تلك المنحة فى صـــورته الوسطى، وهما النموذجان الوحيدان اللذان جسدوا صورة المسيح فى فترة ما بعـــد منتصف القرن الخامس على طريقة المذهبين، ولكن فى عهد جستنيان يحتمل أن محاولـــة التوحـــيد بيـــن المذهبين قد ألقت بظلالها على تلك القضية، وهو ما حاول أن يتوصل إليه المذهب اليونانى الأورثوذكسى والذى يدين به دير سانت كاترين، وبالتالى يحـــتمل أن تكـــون تلـــك الأيقونة نموذجاً يجسد مرحلة الاتحاد بين المذهبين فى القرن الســـادس المـــيلادى، وعلى ذلك فإن تلك الأيقونة على الرغم من كونها نفذت فى فترة الســـطحية الفنـــية فـــى الأســـلوب والتنفيذ الفنى، إلا أننا نتلمس فيها جانباً من التأثير الهللينســـتى لمدرسة الإسكندرية، وهو النموذج الذى اعتمد على الظل اللونى التدريجى والأبعـــاد ودراســـة مصـــدر الضوء، ويبدو أن هذا الاتجاه نفذ بدقة فى ملامح الوجه وتســـريحة الشـــعر، بينما أغفل بعض الشئ الملابس وحركات ثنايا الرداء الذى يرتديه بطـــرس، كذلك يمكن ملاحظة هذا التكنيك المعتاد قبطى الطابع فى البورتريهات الثلاثة الدائرية العلوية.

أيقونة أخرى للسيدة العذراء والدة الإله تجلس على العرش وتحمل الطفل المسيح جالســـاً وحول رأسه الهالة النورية وصورة المسيح هنا تجسد مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكســـى الذى يعترف بألوهية المسيح منذ مولده (شكل ٢٢٦)، بينما يحيط بالسيدة العذراء القديسان ثيودوروس وجورجيوس وهما فى هيئة جنديين مسلحين، وفى الخلفية هـــناك ملاكان ينظران إلى أعلى فى انتظار الأمر الإلهى بالتكريس، وبالتالى فإن هذا

الوضـــع للعـــذراء والمســـيح كطفل عرف فى مصر فى نهاية القرن الخامس كمنظر التكريس لكنيسة (إنشاء كنيسة) على اسم أحد القديسين. وعلى الرغم من أن هذا المنظر مســـتوحى عمومـــاً مـــن التكريس الإمبراطورى الرومانى (لوحة أغسطس على مذبح الســـلام) إلا أن مصـــرية ومحلية العقيدة المسيحية قد تبدو واضحة فى هذا العمل من خـــلال عناصر المذهب المصرى وألوهية الطفل المسيح. وتغلب على المشهد الأساليب الســـورية بعض الشئ، ويمكن إدراكها فى أحجام الشخصيات من ناحية الطول، اللهجة الهندســـية الواضـــحة فـــى التعامل مع الأشكال والملامح، عناصر الزخرفة والاهتمام بالملابس بصورة دقيقة جداً وهو عُرف لم يكن معروفاً فنياً فى الصور القبطية من قبل، فيحـــتمل أن فنانين سوريين نفذوا العمل فى مصر بفكر مصرى ولكن بأسلوب سورى، وهو ما يميز العناصر الفنية فى النصف الثانى من القرن السادس الميلادى فى مصر.

هـــناك أيقونـــة أخـــرى تنتمى إلى نفس العصر ولكنها منفذة بالأسلوب المصرى القبطى فى القرنين السادس والسابع الميلاديين، وهى أيقونة التمجيد الخاصة بالأنبا مينا مـــع الســـيد المســـيح (شكل ٢٣٠)، وهى إحدى الأيقونات الهامة فى تأريخ التصوير القـــبطى، وذلـــك لأنهـــا منفذة بالأنكوستيك، ومحفوظة حالياً فى متحف اللوفر، التمجيد والمـــباركة مـــن السيد لمسيح للأنبا مينا تبدو واضحة فى العلاقة بين الاثنين من خلال الـــذراع اليمنى للمسيح المرفوعة فوق كتف القديس، ونلاحظ أن هناك حالة من القزمية فـــى اللوحـــة، وهـــو أسلوب فنى تميزت به الصور القبطية ولا سيما فى أقاليم الفيوم وأرســـينوى وبانوبوليس من خلال تأثرها بالصور النسيجية، وهو أمر قد يؤدى إلى أن هـــذه اللقطة نقلت من نسيج قبطى إلى أيقونة خشبية، كذلك نلاحظ أن المسيح هنا يبدو رجـــل كبـــير ناضج ذو لحية ويرتدى رداء أرجوانى داكن اللون وشعره طويل وحول رأســـه هالـــة نورية صفراء بداخلها صليب حتى تميزه دائماً مع الشخصيات الأخرى المحـــيطة به، ويحمل فى يده اليسرى الكتاب المقدس، أما الأنبا مينا فقد صور بنموذج مخـــتلف عـــن صـــورته المعتادة بين الجملين، فقد عرفت صور الأنبا مينا فى لوحاته النحتـــية الـــتى عـــثر عليها فى الإسكندرية بشكله الشاب أو الفتى الجندى القوى، بينما صـــورته هنا كرجل عجوز كهل ذو لحية وشعر شايب قد تعطى معنى آخر ربما كان ذلـــك فى تلك الفترة أسلوب فنى عرف من خلال مجموعة من الصور التى عثر عليها

فـــي باويط من القرن السابع الميلادى، وهى تصور هؤلاء القديسين المباركين القدماء بـــنفس تلك الإلهية فى جميع قلايات الرهبان، ويمكن المقارنة بأيقونة عثر عليها لقديس يعرف باسم القديس إبراهام من القرن السابع الميلادى وتحتوى على نفس الرجل الكهل ذو الشـــعر الخفيف الأبيض واللحية الطويلة البيضاء ويحمل الكتاب المقدس بكلتا يديه. ولكـــن نلاحظ أخيراً أن هناك تفاوت واضح بين دقة تصوير الوجوه وبين دقة تصوير الملابس والخلفية وهو ما يمكن أن نميزه فى الأسلوب التصويرى للأيقونات القبطية عن مثيلتها السورية أو البيزنطية، وهو بالتأكيد تميز يخدم محور العقيدة الروحية فى مصر (شكل ٢٢٧، ٢٢٨).

وتـــبدو ظاهـــرة اختفاء الأيقونات فى مصر مواكبة لحركة تحطيم الأيقونات فى القرن الثامن الميلادى، فقد شعر بعض الغيورين على المسيحية أن ألوهية السيد المسيح لا يمكـــن رســـمها، وذلـــك لأنها صفة غير مركبة بل هى صفة معنوية نشعر بها ولا نســـتطيع أن نـــراها أو نجسدها، وبالتالى شعر هؤلاء المعارضون أن الرموز الوحيدة المـــباح اســـتخدامها فى التعبير عن تلك الألوهية هى البشارة أو الحمل أو الصليب أو الســـمكة وغـــيرها من الرموز القديمة، هؤلاء أثاروا مفهوم عودة الوثنية من جديد فى الأيقونـــة، كمـــا أنهم أدركوا إلى أى مدى أصبحت الأيقونة (كصورة فقط) رمزاً مقدساً يفـــوق القـــدرة الإيمانـــية المرادة من الأيقونة ذاتها، أما المدافعون فقد أسسوا دفاعهم الوحـــيد فـــى أن الأيقونـــة وســـيلة تعليمية منذ القدم، وأنه من حقنا أن نجسد المفهوم اللاهوتـــى لأن الكلمـــة صـــارت جسداً، والمسيح صار فى هيئة بشرية، وبالتالى فإن إمكانـــياته البشرية والعقلية المادية تجعلنا فقط ننظر إليه فى الصفة البشرية، وأن تكون حدود تصويرنا له هى حدود بشرية تعبر عن تجسده معنا إنساناً عاش بيننا.

ومـــع نمـــو عدد الأيقونات وأهميتها يتزايد المعارضون والمدافعون وتتزايد حدة الصـــراع بينهما، الذى نتج عنه اندلاع حركة تحطيم الأيقونات والتماثيل الدينية فى عام ٧٢٦م فى عهد الإمبراطور ليو الثالث، واستمرت تلك الصراعات حتى منتصف القرن التاسع الميلادى. وقد أدى هذا الصراع إلى ضعف أهمية الأيقونة على المستوى الدينى والطقســـى، بـــل وأصـــبحت الأيقونة خاضعة لأذواق الفنانين، وغير مدرجة فى تقاليد وقواعـــد ثابـــتة، وبالتالى فقدت الأيقونة عنصراً هاماً إيحائياً كان مسيطراً عليها وهو

مفهـــوم الأيقونـــات الأعجوبـــية أو المعجزات الأيقونية، وهبطت أسهم الأيقونات على المستوى الغربى. ولكن فى الشرق نجد أن الفتح العربى قد ساهم فى بُعد تلك المؤثرات الدينية عن حركة تطور فن الأيقونة فى الشرق عموماً وفى مصر بصفة خاصة، وظلت التقالـــيد الأيقونية قائمة فى مصر حتى العصور الوسطى، فقد شهد فن الأيقونة تطوراً كبـــيراً فى الفترة ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر، وازداد ارتباطها بالطقوس الدينـــية، كما ظهرت مجموعة من الرسامين على قدر كبير من الثقة الدينية والفنية مثل إبراهـــيم الناسخ ويوحنا الأرمنى القدسى، وظهرت لهم مدرسة فنية تتلمذ فيها مجموعة كبـــيرة مـــن الرسامين التزموا بأسلوبهم الفنى، كما حملت الأيقونات توقيعات وكتابات باللغتيـــن العربية والقبطية، وهى مجموعة من الأيقونات لا تزال محفوظة فى الكنائس القبطـــية ليس فى مصر فحسب بل فى معظم الكنائس الأرثوذكسية فى العالم وكذلك فى جميع المتاحف العالمية.

قبل أن نختم الحديث عن فن الأيقونة فى مصر، يجب الإشارة إلى تلك التفاعلات الدينية والتقاليد الشعبية ولا سيما ارتباط الأيقونة بمفهوم الخلاص أو المعجزات الإلهية وارتباط تلك الأيقونات على المستوى الشعبى بمصير الديانة المسيحية وتقاليدها المحلية. ففـــى القـــرن العاشـــر الميلادى ظهر لنا كتاب يعرف بـــ (سير البيعة المقدسة؟) للأنبا ســـاويرس بـــن المقفع أسقف الأشمونين فى القرن العاشر الميلادى، وهو يحتوى على خمس مقالات كتابية لخمسة من الرهبان والقديسين، وقد قدم هذا العمل جانباً كبيراً من معجزات الأيقونات على مستوى العقلية القبطية بعد الفتح العربى، فلا يزال هناك علاقة قويـــة بيـــن الفـــتح العربى ومفهوم تلك المعجزات الإلهية المزمع حدوثها من قبل تلك الأيقونـــات التى تحتوى على صور للقديسين المبكرين والسيد المسيح والرسل وبعض الأنبياء.

ويمكن تقسيم تلك المعجزات إلى أقسام متعددة، فبعض المعجزات الأيقونية تحمل مفهومـــاً سياسياً ضد السلطة الإسلامية، وهى إلى حد ما بدون مصدر موثوق فيه إلى الآن، وهـــى تحاول أن تشير إلى أن هناك رفض إسلامى لتلك الأيقونات، فإن ما حدث مـــثلاً مـــن بصق أحد المسلمين على أيقونة، فعذب فى منامه وطعن بحربة من المسيح وعـــندما اســـتيقظ مـــات فى الليلة التالية بعد أن أصابه مرض لعين، على هذا المنوال

حملــت تلك المعجزات الأسطورية جانباً سياسياً ضد الحكومة الإسلامية. وهناك جانب مــن تلك المعجزات خصص لتدعيم العقيدة المسيحية ذاتها بعد الفتح العربى، وذلك من خلال البحث عن قدرة إعجازية لبعض القديسين المبكرين أمثال الأنبا مقار والأنبا مينا، بالإضــافة إلــى شــيوع ظهور المسيح والعذراء أحياء من خلال أيقوناتهما فى بعض الكــنائس والقــرى، وهو الأمر الذى يدعم ويذكر ويعطى قوى من جديد للمسيحية فى أوقــات شهدت فيها أزمات عقائدية وإيمانية بعد الفتح العربى، وبالتالى فإن ما نستطيع أن نقدمــه هــنا أنــه عقــب الفــتح العربى لمصر وتقلص دور المسيحية وبعدها عن الصــراعات الدولية التى كانت تشعرها دائماً بمكانتها وتزيد من قوة إبداعها وتماسكها، جــاء الفتح العربى واختفى هذا التأثير تماماً، وبالتالى كان لابد من تعويض ذاتى محلى فــى هــذا الوقــت فانتشرت تلك الثقافات الأسطورية للبحث عن الذات وسط الضغوط العربــية من لغة وحكم ودين وثقافة وغيرها من مقومات الحضارة العربية الوافدة على مصر مع مطلع القرن السابع الميلادى.

رابعاً: الأدوات الكنسية وأدوات الخدمة اليومية

ارتبطــت الكنســية فــى بــدء تكوينها بالهيكل اليهودى ارتباطاً وثيقاً، فالطقوس والأدوات والممارســات الليتورجــية (الطقسية) مستوحاة من أصول يهودية قائمة فى ديانــتها، وقــد يبدو هذا الارتباط عاماً إذا ما نظرنا إلى محلية المسيحية الممارسة فى مصــر، بــل فى بعض الأحيان يبدو غير منطقى من خلال الأدوات والممارسات التى أضيفت للطقوس بضرورة الحاجة الملحة آنذاك، ومن ثم تلاشى هذا الارتباط شيئاً فشيئاً حتى غدت الطقوس والأدوات الكنسية نموذجاً محلياً خاصاً بالكنيسة القبطية فى مصر.

إن الحــياة الليتورجــية هــى أســاس قــيام الكنسية، فمعنى الكنيسة فى المفهوم الأرثوذكسى، هى جماعة من المؤمنين تمارس طقوساً ليتورجية خاصة تجعلهم منعزلين عــن الأرض، هائميــن إلــى الملكوت السماوية، وبالتالى فتلك الممارسات الليتورجية الحادثة داخل الكنسية كان يلزمها أدوات خاصة تمارس من خلالها ومن ثم اقتحمت تلك

الأدوات مفهــوم الفــن القــبطى لأنها نفذت بما يتلاءم مع الأمور الفنية المواكبة لثقافة المجتمع القبطى آنذاك.

أ- المذبح (شكل ٢١٦)

يمــثل المذبح ركناً أساسياً فى طقوس الخدمة اليومية بالكنيسة، فهو الرمز المقدس فى العهد القديم لذبيحة إبراهيم فهو الفداء الذى تبعه الوعود الإلهية، فالأنبياء جاءت من أجله، وبدماء الذبائح تطهر الأرض من خطاياها، وبالتالى فالذبيحة هى الوسيلة الوحيدة الــتى يــتقرب بها الشعب إلى ربه عندما جاء المسيح وصلب. كل ذلك أعطى الكنيسة أهمــية بالنسبة للمذبح ومفهوم الفداء والتضحية من أجل شعبه، ومن ناحية أخرى فإن وظيفة المذبح بالطقوس المصرية القديمة وحتى فى العصرين اليونانى والرومانى كانت معــروفة للتضحية وتقديم القرابين، وبالتالى فالظاهرة مصرية ولم تكن يهودية التأثير. يــأخذ المذبــح القبطى شكل المكعب فهو عبارة عن كتلة حجرية أو من الخشب مكعبة الشــكل، تعطــى إيحــاءاً بالمقبرة أو القبر الذى يستقبل الأضحية، فالطقوس الغنوسية الســرية القديمــة أوضحت ضرورة أن يكون هناك مذبح فى المقبرة يوضع فوق قبر الشــهيد، فــالمذبح هنا يعنى المكافأة الإلهية لهذا الشهيد الذى تقدم على روحه القرابين والأضحيات للرب، فى بعض الأحيان اتخذ المذبح بعض الأشكال الزخرفية، فيمكن أن تزين أركانه بوحدات زخرفية من أوراق نبات الأكانتوس، كما أنه يزود بمجرى تنتهى إلى أسفل بحوض لتتجمع فيه المياه بعد غسله. يقام المذبح وسط الهيكل بحيث لا يلتصق بالحــائط ويكون على الأرض مباشرة حتى يسهل للكاهن الدوران حوله ورفع البخور علــيه، وقــد زودت بعــض المذابح القبطية بفتحة جهة الشرق تستخدم لتخبئة الذخائر المقدسة إذا تعرضت الكنيسة لأى خطر.

يغطــى المذبح قبة قائمة على أربعة أعمدة تعرف بالعرش وهى من الخشب عادة أو مــن الرخام فى بعض الأحيان تغطى القبة بطبقة من الجص الأبيض وتنقش وتلون، وفى أغلب الأحيان تلون بلون الأخشاب نفسها، عموماً لدينا نموذج لأقدم القباب الخشبية المقامة فوق المذبح ويرجع إلى القرن السادس الميلادى محفوظ حالياً بالمتحف القبطى. حــول المذبح يوضع شمعدانان يشيران إلى الملاكين اللذين كانا على قبر المسيح. قديماً

كان الشمعدانان يوضعان فوق المذبح يومياً، ثم عُدل هذا الإجراء ووضعا بجانب المذبح فى العصور المتأخرة وهو تقليد غربى إلى حد ما، وفى المتحف القبطى نموذج من تلك الشـــمعدانات من البرونز يرتكز على ثلاثة أرجل ويحمل مسرجة برونزية يعلوها شكل هلالى يتوسطه صليب، الأرجل الثلاثة على هيئة جياد فى حالة قفز، النموذج يعود إلى حوالـــى القرنيـــن التاســـع والعاشر الميلاديين. وفى متحف ارميتاج، نجد نموذج لتلك الشـــمعدانات يعود إلى فترة مبكرة حوالى القرنين الرابع والخامس الميلادى، عثر عليه فـــى طيبة، وهو من البرونز قائم على ثلاثة أرجل يعلوها عمود رفيع يعلو شكل آدمى عارى يحمل مسرجة باثنين من المشاعل الزيتية تخرج من فاه سمكة ذات رأسين ترمز للمســـيح، ويعد هذا النموذج مرحلة انتقالية تؤثر فيه المؤثرات الهللينستية بشكل مباشر فى تلك الفترة المبكرة.

ويستلزم للضرورة الطقسية فى المذبح وجود ثلاثة أغطية فى الكنيسة القبطية تقام علـــيها الطقـــوس، الأول يزيـــن بالصلبان، والثانى باللون الأبيض والثالث وهو الأهم ويطلق عليه اسم الإبروسنارين أى "تقدمة" يوضع فوق الأغطية الأخرى وغالباً ما كان بالقطـــيفة الحمـــراء المزينة بإطار زخرفى ذهبى أو فضى، تلك الأغطية يمارس فوقها وضـــع الحمـــل وتفـــريغ الخمـــر المقدس فى الكأس، ومفهوم تلك الطقوس عرف عند الرهبان المصريين منذ حوالى القرن الرابع الميلادى، وهو طقس ديني مسيحي ليس له علاقة بالمفهوم الطقسى اليهودى.

ب- المنبر (شكل ٢٣١، ٢٣٢)

المنـــبر أو الأمبل المعروف فى اليونانية بالأمبون ἄμβων (أى المصعد)، يتقدم الأمـــبل اثنى عشر عموداً يرمزون إلى الاثنى عشر تلميذاً، وهو عادة ما كان يقام من الحجر قديماً ثم استخدمت لبنائه مواد أخرى مثل الرخام والأخشاب. ولدينا نموذج لهذا المنـــبر ــ يعـــد الأقدم فى تاريخ المسيحية ــ عثر عليه فى دير الأنبا أرميا فى سقارة يعود إلى القرن السادس الميلادى، ونقل بالكامل إلى المتحف القبطى، وهو يحتوى على قطعـــة واحدة من الحجر الجيرى للمنبر القائم على ستة درجات يعلوها كرسى حجرى مزيـــن من أعلى بصدفة رومانية على شكل زهرة تحيط بها كتابات قبطية يتقدم المنبر

عمـــودان يليهما صفان من الأعمدة فى كل صف خمسة أعمدة، وجميعهم يمثلون قاعدة الاثـــنى عشـــر عموداً. وهو نفس المدلول الذى ورد عن رمزية الأمبل الذى يرمز إلى محـــور تعالـــيم المســـيح لتلاميذه الإثنى عشر وهم يجلسون أمامه، فى بعض الأحيان يســـتخدم الأمبل للوعظ والقراءات التى تتلى عليه، كما أنه يستعمل لقراءة (إيركسيس) الخمـــيس الكبـــير (خمـــيس العهد). كما أن الأمبل فى أغلب الأحيان كان يمثل سيطرة المســـيح علـــى الرعية، فى العصور اللاحقة ظهرت "المنجلية" وهى كلمة قبطية تعنى مكـــان قـــراءة الإنجيل، أو مكان وضعه، وهى ترتفع عن الأرض ولكنها ليس بارتفاع المنـــبر، وقـــد ظهـــرت كـــبديل للأمبل، وهى إما أن تكون متحركة أى غير ثابتة فى الأرضية، وهى عادة تشبه كرسى العرش تقريباً يجلس عليها قارئ الإنجيل، فى بعض الكنائس نجد منجلتين أحدهما للقراءة العربية والثانية للقراءة القبطية.

جـــ- اللقان (شكل ٢٣٣، ٢٣٤)

اللقان عبارة عن إناء مستدير يثبت فى أرضية الكنيسة، وعادة ما كان فى الجزء الغـــربى مـــن الصحن المواجه للشرقية، وهذا الحوض إما أن يكون محفور ومثبت له مكـــان فى أرضية الصحن، أو يكون متنقل ويوضع أثناء الطقوس، يستخدم اللقان عادة ثـــلاث مرات فى السنة، فى أعياد الغطاس وخميس العهد وأعياد التذكير بميلاد وتنحى الرســـل. ولا تـــزال نماذج من هذا اللقان موجودة فى بعض الأديرة والكنائس مثل دير البراموس وكنيسة وأبى سرجة والمعلقة، وليس لدينا نماذج قديمة له.

د- ملابس الخدمة

اشـــترطت الطقوس المسيحية أن تكون ملابس الكهنة أثناء الخدمة باللون الأبيض الـــذى يليق بلباس النور الإلهى، وهو اللون الذى ظهر به ثياب المسيح عند التجلى فى ثياب بيضاء جداً كالثلج، وهو اللون الذى تظهر به الملائكة عند تجليهم للبشر، كما أنه اللون الذى يشير إلى الطهارة والنقاء، هذا الشرط ورد فى قوانين الرسل (الباب الثانى عشـــر بـــس ٣٧ - بس ٩٦)، كما اشترطت هذه الطقوس أن تكون الثياب نازلة على

أرجـل الكهنة، وأن يكون على أكتافهم بلالين عراض، وثياب القداس تكون في موضع خدام الكنيسة أو خزائن كتبها ولا تكون خارجة عنها، ولا يلبس أحد حذاء داخل المذبح كقـول الله تعـالى لموسى "اخلع نعليك". وتعطينا الصور الجدارية التى عثر عليها فى أديـرة باويط وسقارة نموذجاً متكاملاً لملابس الكهنة والرهبان إلا أننا لا يمكن أن نحدد نموذجـاً موحـداً للملابس الكهنوتية القديمة، فقد اختلطت فيها عناصر كثيرة لا يمكن ضـبطها. إلا أن المصادر الكنسية ولا سيما العربية منها قد حاولت أن تقدم رؤية شبه موحدة عن تلك الملابس الكهنوتية، فملابس الأساقفة مثلاً تتكون من:

١- التونـية: وهـى كلمة يونانية استخدمت في القبطية مستوحاة من التونيكا اليونانية τονικος χιτωνιον وتعنى ثوب، وكانت باللون الأبيض، ويطرز أشكال صلبان على الأكمام والصدر والظهر، وتكون التونية واصلة إلى القدمين وعريضة على الأكتاف.

٢- البطرشـيل: وهـى كلمـة يونانية Πιτραχιλιον ومعناه الوشاح الذى يعلق على الرقـبة، وهو عبارة عن قماش أحمر يرسم عليه الاثنى عشر رسولاً فى صفين، وهو كناية عن لباس هارون المذكور فى العهد القديم (خر ٢٨: ٢١) الذى صور عليه الأسباط الاثنى عشر.

٣- البليـن: وهـى كلمة قبطية Πιπαλλιν وهى قطعة طويلة من القماش يتوشح بها الأسقف فوق العمامة ويتدلى طرفاها على كتفيه.

٤- (المُـنطقة) أو الحـزام: وهـى بالقبطية Ζωνη وهى حزام من القماش يشد على الوسـط أثناء الخدمة طبقاً لمدلوله الدينى فى الإنجيل "لتكن أحقاؤكم ممنطقة" (لو ١٢: ٣٥) لذلك أطلق عليه اسم المُنطقة.

٥- الأكمـام: هـى الـتى تلبس فوق أكمام التونية لكى لا تعطل أكمام التونية المتسعة الكاهن أثناء الخدمة.

٦- الطاقـية: وهـى تشبه رأس الطيلسانة ويلبسها الأسقف تحت قصلة البرنس وأطلق عليها ابن كبر اسم (القفلة) أى رأس البرنس Τκουκλια.

٧- الـبرنس: وهـو رداء واسع ومفتوح من الأمام وبلا أكمام وهو يشبه رداء المسيح عندما صلب فهو يحيط بالكاهن من كل جانب.

والاختلاف حول تلك الأسس في الملابس لا تمثل الكثير، فالشملة مثلاً حلت محل البليـن عـند القساوسة، بالإضافة إلى الزنار ωραριον ونطلق عليه الآن البطرشيل. ويمكن بسهولة تحديد ملابس الكهنة والقساوسة من خلال مجموعة من الصور الجدارية في الجزء الخاص بالتصوير الجدارى (الفصل الرابع).

هـ- الأوانى المقدسة

تمـيزت الكنيسـة القبطية بجانب كبير من الأوانى المقدسة التى شكلت تنوعاً فنياً خاصاً بالكنيسة القبطية.

١- المراوح (شكل ٢٣٥)

ويطلـق عليها باليونانية έξμ Πτεροyιον أى ذو الستة أجنحة، وقد ظهر دائماً علـيها صورة الساروفيم ذو الستة أجنحة المتشابكة، فى البداية كانت تلك المراوح من الكتان والجلد الناعم أو الريش وهى خاصة بحماية الأوانى المقدسة المملوءة بالخمر من الحشرات، أما الآن فهى خاصة بالتلاوة التسبيحية للساروفيم الذى يصور دائماً إما نسر مجـنح أو حـيوان أسـطورى يشبه التنين المجنح. فى حوالى القرنين التاسع والعاشر المـيلادى نفذت تلك المراوح من المعدن وغالباً ما كانت من الفضة، ولدينا نماذج منها فـى متحف بروكلين والمتحف القبطى تعود إلى الفترة ما بين القرنين الثامن والحادى عشر، وقد اتخذت شكلاً دائرياً كالهالة التى تحيط بالساروفيم وتكتب عليها بعض أسماء القديسين الأوائل ومن أشهرهم القديس مرقس الإنجيلى.

٢- الشورية (المجمرة) (شكل ٢٣٦)

ترمز المجمرة دائماً للوصف اللاهوتى للعذراء التى تحمل المسيح، فالمجمرة هى التى تحمل الوقود الذى يتصاعد منه البخور لتحيط بالمكان المقام فيه القداس وتعطى له قداسـة ورهبة خاصة، المجمرة دائماً لها علاقة تعلق منها أو تمسك بها، وهناك غطاء قـبوى لهـا، ويضاف إليها (جلاجل) معلقة فى سلاسل وهى تمثل وسيلة تنبيه وتذكير

أثناء المرور بها وسط القداس. ولدينا فى المتحف القبطى نماذج معدنية من تلك المباخر تعود إلى عصور متأخرة من القرنين الرابع عشر وحتى السابع عشر الميلادى.

٣- الكأس (شكل ٢٣٧)

وهــو الكأس المقدس الذى يصور عليه غالباً صورة للحمل الذى يرمز إلى دماء الأضحية أو الخمر المقدس، فهو كأس البركة وكأس عشية الرب فى أقوال بولس (اكو ١٠: ١٦، ٢١)، الكــأس تجويف مخروطى أو أسطوانى الشكل له عنق طويل وقاعدة دائرية الشكل، ولدينا فى المتحف القبطى نماذج لهذا الكأس من القرن العاشر الميلادى، بعــض تلك الكؤوس كانت من البرونز والبعض الآخر نُفذ من الفضة، وغالباً ما كانت تزيــن تلك الكؤوس بكرانيش ذهبية اللون تتدلى منها سلاسل بجلاجيل، وهى كناية عن التنبيه والتذكير بقدوم الطقس اللازم له.

٤- الملعقة (ميستير)

تعتــبر الملعقــة من أدوات التناول المقدس (للدم المقدس) أو الخمر المقدس. فى القرون الأولى للمسيحية (حوالى القرنين الثالث وحتى الخامس الميلادى) لم تكن الملعقة ضــمن الأدوات الكنسية، وكان يستعين بالكأس فى التناول المباشر، ومع حوالى القرن السادس الميلادى استخدمت الملاعق وكانت فى البداية من البرونز ثم رفض ذلك كنسياً فصنعت من الفضة ثم استحدث فى حوالى القرن الثامن الميلادى نموذج للملاعق بأيدي برونــزية وتجويــف مــن الصدف أو العاج حتى يتجنبوا التفاعل الكيميائى بين الخمر والمادة المصنوعة منها الملاعق.

يمكــن أن نضــيف إلى ذلك بعض الأدوات الكنسية الأخرى التى لا تزال آثارها محفوظــة فــى المــتحف القطبى والمتاحف الأخرى، مثل القبة التى يغطى بها الخبز المبارك وهى عبارة عن قوسين من الفضة غالباً يغطى ما بينهما بقماش قطيفة أحمر أو أرجوانــى، ولها بعض السلاسل المزودة بجلاجيل. كذلك الإنجيلية وهى غلاف معدنى مزين بنقوش هندسية وبعض الجواهر، يحفظ بداخله الإنجيل أثناء التلاوى فى القداس، فــى بعض الأحيان يزين بأيقونة الصليب أو القيامة، فى الخلفية توضع صورة للعذراء مريم، وربما نجد صور للإنجيليين الأربع على الجانبين. أيضاً هناك طبق القربان، وهو

من سعف النخيل ويوضع فيه الخبز المقدس ويزين بالصلبان وبعض الخيوط الفضية أو الذهبية. أيضاً هناك الأبريق والطشت وهما يستخدمان فى غسل يدي الكاهن أثناء خدمة القداس حسب متطلبات طقس الخدمة (شكل ٢٣٨- ٢٣٩).

و- حامل الأيقونات (الأيقونستاسز) (شكل ٢٤٠)

يطلق عليه الحجاب أو الهيكل الخشبى أو حجاب الهيكل، لا نعلم ضرورة وجوده ضمن أدوات الكنيسة وما هى المناسبة، وهل كان يمثل بديل لحجاب الهيكل اليهودى، أم أنــه وضع لتدعيم مفهوم الأيقونة الأرثوذكسية فى منتصف القرن الخامس الميلادى، أم أنــه حجاب يحمى قدس الأقداس والمذبح من إندفاعات المصلين. عموماً أصبح لحامل الأيقونات دوراً هاماً فى الطقوس الليتورجية، بل مثل نموذجاً للتعاليم المسيحية المباشرة الموجهــة للمؤمنين بواسطة الشروح والتفاسير وكذلك مشاهدة الصور والموضوعات، الأمر الذى يزيد من قوة المعنى المراد توصيله للمؤمن.

فــى المقابــر القديمة والمبانى التى عدلت للاستخدام الكنسى كان يمكن أن يتكون حجــاب الهيكل من دعائم حجرية على الجانبين مرتفعة عن سطح الأرض ثم يستكمل الحجــاب بقواطع خشبية حتى يتسنى فتح باب أوسط أو ثلاث أبواب وسطى تؤدى إلى المذبــح والحنية، لذلك عرف الحجاب الهيكلى أو حامل الأيقونات بالحامل الخشبى، فى الكــنائس الكــبرى نُفــذ الحجاب من أنواع ثمينة من الأخشاب وطعم بالأبنوس والعاج والذهــب والفضة فى رسومات متعددة وزخارف غاية فى الدقة، وقد التزم فيها الفنان برموز مباشرة للمسيح فى تلك الزخارف مثل السمكة والصليب والحمامة وبعض أنواع المــنوجرام مثل الطغرا A.W. عادة كان فى وسط الحامل باب واحد يعرف باسم باب الهيكل، ويجب أن يصعد إليه الكاهن فوق درج أو درجين حتى يعلو الهيكل عن أرضية الصــحن، وقــد ســمى كذلك لأن الكاهن عندما يجتاز الحامل يدخل ويخرج منه أثناء طقوس الخدمة اليومية. فى حالة وجود المذبح فى مساحة خلفية للهيكل، يزود الحجاب الهيكلى ببابين جانبيين حتى يسهل الدخول والخروج منه أثناء طقس الدورات الاحتفالية للأعياد ودخول الشمامسة للهيكل.

هناك ترتيب معين للأيقونات فوق الحاجب الهيكلى، وهو ترتيب يخدم الأمور الطقسية أثناء الخدمة كما أنه يعبر عن مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى، ولكن هذا لا ينفى أن تكون هناك بعض الاختلافات فى الترتيب من كنيسة إلى أخرى، وإن كانت اختلافات محدودة، إلى يسار الباب الملكى توضع أيقونة المسيح وبجانبها أيقونة القديس يوحنا المعمدان، ثم أيقونة قديس الكنيسة، ثم أيقونة شهيد أو قديس قديم، على الجانب الأيمن وبجوار الباب الهيكلى نجد أيقونة العذراء أم الإله (الثيوتوكس) ثم أيقونة البشارة ثم أيقونة رئيس الملائكة ميخائيل، ثم أيقونة القديس مرقس الإنجيلى، فى الصف العلوى من الحجاب وعلى طرفيه توضع أيقونتان للتلاميذ الإثنى عشر، فى منتصف الحجاب أعلى الباب مباشرة توضع أيقونة العشاء الأخير، يعلوها شكل نصف دائرى مقسم فى المنتصف بالصليب الذى يعلو الهيكل، فى النصف الأيسر من هذا الشكل نجد أيقونة القديس يوحنا الإنجيلى عند الصليب، وفى النصف الأيمن، نجد القديسة مريم عند الصليب. تلك هى الأيقونات الأساسية التى ترتب فوق حامل الأيقونات، ويتدلى أمام كل أيقونة مسرجة للإضاءة أو مبخرة، فيما عدا أيقونة المسيح، فى بعض الأماكن يوضع سلة بها بيض النعام بين الأيقونات. وذلك لأن البيض بصفة عامة يحمل فى الكنيسة رمزاً للرجاء فى القيامة أو رمزاً للحياة الروحية المقامة فى المسيح يسوع.

خامساً: الزخارف القبطية (شكل ٢٤١-٢٦٦)

كان الطابع الزخرفى سمة من سمات الفن المصرى عموماً سواء فى مجال الزخرفة المعمارية أو النحتية أو الجدارية، بل ومع انتشار وازدهار فن النسيج القبطى نُقلت هذه النوعية وأضافت سمات وخصائص زخرفية جديدة، ظلت قروناً طويلة كأرشيف فنى للفنين البيزنطى والإسلامى.

ولقد خرجت لنا أنماط من الصور الجدارية التى تحمل لنا مجموعة من الزخارف التى اعتمدت فى المقام الأول على المحاكاة لعناصر ومواد طبيعية مثل الفسيفساء والأحجار المختلفة أو الرخام، واستطاع فن التصوير الجدارى (الفريسك) أن يقدم لنا توظيف لتلك الزخارف يخدم العناصر المعمارية الدينية فى القلايات والكنائس والمقابر.

المسيحية المبكرة، كما أنه فى سبيله إلى ذلك لم يغفل التأثير السكندرى الذى كان يعتبر مدرسة رائدة فى فن المحاكاة التصويرية للعناصر الزخرفية بدقة بالغة.

ولقـد اختلفت وتنوعت العناصر الزخرفية فى الفن التصويرى القبطى منذ بدايته المـبكرة، ويرجع ذلك لكثرة المؤثرات الزخرفية القديمة، فالزخارف النباتية مثل شجرة الكـروم التى أصبحت سمة مميزة فى الزخارف القبطية، على الرغم من كونها زخرفة هللينسـتية، إلا أن مدلولها على جدران القلايات والمقابر نابع من التصوير القديم الذى نجـده فـى المقابر المصرية القديمة لملوك الأسرة التاسعة عشر بنفس الكيفية كزخرفة تمـلأ الأسـقف والقـبة وتـتفرع على جميع الجدران الأربعة حتى تصل إلى مستوى الأفاريز المصور على جدران الحجرة رقم ٣٠ بمقابر البجوات بالواحة الخارجة.

هـذا التأثير يقودنا إلى أن الزخارف النباتية المستوحاة من نبات الكروم الخاص بالإلـه ديونيسـوس أو ذو التأثير المباشر عن رمزية الخمر المقدس، قد احتلت مكانة ممـيزة فـى الزخارف الجدارية والنسيجية والمعمارية فى الفن القبطى، بل فى بعض الأحـيان نجد أن تلك الزخرفة النباتية قد تندمج مع تكوينات هندسية مكونة أشكال أكثر تعقـيداً من دوائر ومربعات ومعينات، وقد أعطى هذا الاختلاط الزخارف القبطية نوعاً مـن التنوع والإضافة من حيث الأشكال المختارة وكذلك الألوان المستخدمة لإبراز كل شكل على حدة بجانب الألوان المميزة للنبات وثمار العنب.

أيضـاً من الزخارف النباتية التى صاحبت الموروث المصرى زهرة اللوتس التى احتلـت مسـاحة كبـيرة فـى الفن القبطى، بل أنها احتلت نفس المكانة أيضاً فى الفن الـرومانى كوحدة معمارية فى بعض المعابد المصرية، كما أنها استخدمت على جانب مـن الأوانـى الفخارية فى نهاية العصر البطلمى وبداية العصر الرومانى، تلك الوحدة مثلـت فـى الفن القبطى نموذجاً للتطور والاختلاط مع عناصر تصويرية أخرى نباتية وهندسـية أضـافت عنصـر الإبـداع الزخرفى للفن القبطى، وهى نابعة من تمسكه بالموروث القديم.

أيضـاً فقـد احتلت الأوراق النباتية المتنوعة مساحة كبرى فى الزخرفة القبطية، وهى إما أوراق لنبات العنب أو التوت أو الغار، وتلك الأوراق كانت فى أغلب الأحيان وبصـفة خاصة (على النسيج القبطى) تخضع لكثير من التحوير أو الاندماج مع التيار

الهندسـى، حـتى أن جانباً كبيراً منها قد تحور واقترب من الشكل الهندسى الحاد. تلك السـمة ربمـا كانـت جائزة على النسيج لسهولة مسألة التنفيذ، بينما التزم الفنان على الـزخارف الجدارية بالواقعية فى تصوير أوراق الأشجار والنبات عموماً، والتى تبدو محصـورة داخـل إطـارات خطـية مكونة أفاريز محددة تتسم بالتكرار والتشابه قدر الإمكان.

هذا التأثير المقيد فى أفاريز للعناصر الزخرفية يقودنا إلى تحديد الإطار العام مثلاً للصـورة الجدارية أو النسيجية فقد التزم الفنان القبطى بإحاطة المنظر المصور بإفريز طولى علوى وسفلى وعلى الجانبين، وهو تحديد للمنظر المصور حتى يتاح له تصوير مـناظر أخرى أو لإعطاء الموضوع قدر من الاهتمام وشد الانتباه، فى بعض الأحيان يلـتزم الفنان بأن يقوم بتقسيم الحوائط إلى مجموعة من الأفاريز العريضة والرفيعة ثم يستثنى منها بعض تلك الأفاريز لتصوير الموضوع، بينما الأفاريز العلوية له أو السفلية تكـون معقـل للزخارف الجدارية المتنوعة، وبالتالى فهو يعطى للموضوع قوة رئيسية لشـد الانتـباه بين كم الزخارف المحيطة به، وفى نفس الوقت فتح المجال للإبداعات الزخرفـية وتنوعها بصفة مستمرة فى مساحات كبيرة، وهذه النوعية يمكن إدراكها فى قلايـات سقارة وباويط وكذلك العديد من قطع النسيج التى تركز على إبراز الموضوع فى المنتصف وهو محاط بوابل من الزخارف النباتية والهندسية.

برع الفنان القبطى فى المزج بين العناصر الهندسية وأسلوب تنفيذها على طريقة المحاكـاة للفسيفساء. ومن بين تلك الزخارف التى لاقت قبولاً كبيراً لديه هى زخارف المـياندر اليونانية، وكذلك زخارف موج البحر وزخارف المجدولة أو المعقودة، وهى تقلـيد يمـزج بين المؤثرات النسيجية والفسيفساء. وقد خرج عن تلك الأنواع الرئيسية تكويـنات مركبة ومعقدة كثيرة، بعضها يحاول أن يكون شكل صليبى والآخر يريد أن يبرز العمق والظل والغور فى المجهول، وهى سمة يمكن إدراكها بسهولة فى الزخارف الجدارية فى القرن السادس الميلادى فى باويط وسقارة وكاليا. هذه التكوينات الهندسية عديدة فى الفن القبطى وهى سمة ربما ازدهرت بعد منتصف القرن الخامس الميلادى، وزاد الاهتمام بها بعد الفتح العربي، وهى تعتمد على إحداث نوع من التراكيب الهندسية الـتى تمـتزج بين أشكال الدوائر والمعينات والمربعات فى شكل واحد ثم يختار منها

التكويـــن المراد تحديده وإبرازه وتلوينه مع إضفاء نوع من الظل بألوان داكنة، من هنا يخرج لنا تكوين مبتكر دائماً ومختلف عن العديد من التكوينات الأخرى.

وقـــد نالـــت الزخارف المجدولة أهمية كبرى بعد القرن السادس الميلادى، وهى نمـــاذج تحاكى الحبال المنسوجة إما من الأصواف أو الأقطان، وتلك الزخارف احتلت ألوانها الأحمر والأصفر مساحة المجدولة بينما كانت الخلفية إما باللون الأسود أو البنى الداكـــن، فهى بذلك تعطى تضاد لونى مضيء تميزت به جداريات القلايات فى الأديرة القبطـــية بعد القرن السادس الميلادى، هذا التطور واكبه استخدام نفس الزخارف بشكل أكـــثر تعقـــيداً لتكوين وحدات هندسية نسيجية مبتكرة فى معظم زخارف القرن الثامن الميلادى،ولديـــنا فـــى باويط سجلات كاملة لتلك الوحدات المنفذة على الجدران والتى تنحصر أنماط زخرفتها ما بين التكوين الهندسى الدائرة والمربع والمعين، بين استخدام الجدلات النسيجية لعمل وحدات زخرفية نباتية تتخلل تلك الأنماط الهندسية. هذه النوعية مـــن التراكيب كانت بمثابة أرضية خصبة لفن الزخرفة الإسلامية فيما بعد، حيث عمل الفـــن الزخـــرفى الإسلامى على استثمار تلك الزخارف وأحدث نوعاً من التميز والدقة والمبالغة فى إبراز التفاصيل الدقيقة فى المنسوجات القبطية الإسلامية وكذلك فى بعض القطع الفنية الأخرى من زخارف معمارية ونحتية.

وقـــد تمـــيزت المنســـوجات القبطية منذ القرن الثالث، بالزخارف ذات العناصر الموضـــوعية الآدمية والهندسية والنباتية، وقد ابتكر النساج القبطى خاصية المزج بين التكوينات الآدمية أو الحيوانية وبقية العناصر الزخرفية فى زخارف متداخلة ومتشابكة، وهـــى تتكون أولاً من وحدة زخرفية تحيط بعنصر آدمى أو حيوانى، ثم يتم تكرار هذه الوحدة فى بقية المنسوج، مع احتمال تغيير العناصر الآدمية أو الحيوانية، إما من ناحية الحـــركة أو الـــنوع أو الشكل، ولكنها تعطى العمل الزخرفى نوعاً من الحركة والتنوع المميز، كما أنه لوحظ أن العناصر الآدمية والحيوانية فى الوحدة الزخرفية عادة ما تبدو محـــورة وتمـــيل إلـــى التكوين الهندسى فى خطوط مستقيمة. ونرى كثيراً من النباتات المصـــرية القديمة مثل اللوتس والبردى وثمار الرمان والتوت وجانب كبير من الزهور وأوراقهـــا بجانب عناقيد وثمار العنب، وهى عناصر زخرفية ساهمت إلى حد كبير فى تكوين العنصر الزخرفى الإسلامى بعد ذلك.

في هذا الجزء حاولنا أن نقدم جانباً تفصيلياً من تلك الزخارف المتنوعة، والتى صــــورت إمـــا كزخارف نحتية أو جدارية أو نسيجية حتى تكون لدينا قدرة كبيرة على إدراك الأنمـــاط الزخرفـــية مـــن العمـــل نفسه فتكون أكثر واقعية. ولكن فى النهاية لا نستطيع أن نغفل عناصر المؤثرات المصرية القديمة والهللينستية، وكذلك الساسانية التى ساهمت فى تحديد أساليب تصوير بعض الحيوانات الأسطورية واستغلالها فى الوحدات الزخرفية إما على النسيج أو الصور الجدارية وبصفة خاصة فى مناظر البطولة وصيد الحيوانات ومصارعتها، هذا إلى جانب أن بعض المنسوجات امتازت زخارفها بالتقاليد المعماريـــة مثل الأعمدة المرتبطة مع بعضها عن طريق العقود أو البوائك المعمدة التى تـــتدلى مـــنها القـــناديل وهو أسلوب استمر استخدامه حتى القرن الحادى عشر، تلك الأنماط يمكن إدراكها بسهولة من خلال الملحق التصويري الخاص بهذا الجزء.

مراجع الفصل الخامس

الفنون الصغرى والأسلوب القبطى

أولاً: المشغولات العاجية فى الفن القبطى

*عـن مصادر خام العاج فى مصر القديمة ونماذج صناعته حتى العصرين اليونانى – الرومانى فى مصر، راجع:

-الفريد لوكاس، نفسه، ص ص ٦٢-٦٣.

-Natanson, J., Early Christian Ivories, London, (1953), pp. 12-20.

-Hutter, I. Early Christian and Byzantine Ivories, London, (1988), pp. 22-23.

-Romage, N. H. & A. Romage, Roman Art, Second Ed, London, (1995), pp. 303-304.

*حول تلوين العاج فى مصر القديمة والعصر المسيحي، راجع:

-Carolyn, L., Connor, The Colour of Ivory Polychromy on Byzantine Ivories, London, (1999), pp. 23-30.

*حول قطعة الراعى الصالح فى متحف ليفربول:

-Legner, A., Der Gute Hirte, Düssldorf, (1959), pp. 15, Pl. 6.

-Weitzmann, K., Age of Siprituality, Late Antique and Early Christian Art, New York, (1978), n. 494.

*للمقارنة، راجع:

-De Bourguet, Early Christian Painting, London, (1965), pp. 15-16.

-Huper, I, op. cit., (1988), pp. 30-31.

-D. C. A. L. T. 5. Coll. 2622-2623 Fig. 47751.

*حول قطعة إله النيل (نيلوس) المحفوظة فى متحف Wiesbaden، راجع:

-Essen, Werdendes Abendland am Rhein und Ruhr., Villa Hügel (1956), no. 66.

-Essen, Koptische Kunst, Christentun am Nil, Villa Hügel, (1963), no. 135.

-Volbach, W. F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelaters, Mainz, (1976), no. 105 Pl. 56

*للمقارنة، راجع:

-Hermann, H. Der Nil und die Christen, Jahrbuch Für Antike und Christentum, 2, (1959), pp. 30-59.

*حول قطعة ديونسيوس المحفوظة فى متحف واشنطن (مجموعة خاصة)، راجع:

-Weitzmann., K, Catalogue of The Byzantine and Early Medivaeval Antiquities in The Dumbarton Oaks Collection in Washington, Vol. III, Ivories and Steatites, Washington. (1972), no. 9.

*حول قطعة أوروبا وزيوس فى بالتيمور:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 147.

*قارن مع:

-Dayton, O., Flight, Fantasy, Faith, Dayton Art Institute, (1953), no. 39.

*حول قطعة اغتصاب جانيميدس بواسطة الإله زيوس، راجع:

-Weitzmann K., op. cit., (1972). 111, no. 2, (1978), n. 148.

*قارن مع:

-Richter, G. M. A. The Ganymede Jewelry, M. MAB. 32, (1937), pp. 293-294, Pl. 4.

*حول قطعة محاكمة باريس بواسطة مجلس الآلهة، راجع:

-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 115.

*حول قطعة هيراكليس وصراعه مع أسد نيميا، راجع:

-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 205.

*حول قطعة ربات الفنون مع أبوللو وأرتميس، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 70.
-Kollwitz. Reallexikon Für Antike und Christentum, Vol., 4.
-Elfenbein, Stuttgart, (1959), p. 1133.
-Backwith, J., Coptic Sculpture, London, (1963), no. 38.

*حول قطعة هيليوس وسيلين، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 61.
-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 134.

*حول قطعة ممثلة المسرح البانتومايم من برلين، محفوظة فيمتحف .

-"Staatiche Mussen Preussicher Kulturbesitz Antikenabteilung, Berlin."

*عنها راجع:

-Bieber, M, The History of The Greek and Roman Theatre, Princeton, (1961), p. 236.
-Greifenhagen, A, Antike Kunstwerke, Staatliche Mussen Antiken. 2nd. Berlin, (1966), pp. 34, 53.
-Volbach, op. cit., (1976), no. 79.

*حول قطعة القديس مينا المحفوظة حالياً فى المتحف البريطانى فى لندن، راجع:

-Volbach, op. cit., (1976), no. 181.
-Weitzmann, op. cit., (1978), no. 514.

*حـــول المـــدارس الســورية والبيزنطـــية فى تصوير القديس أبى مينا ومدى التشابه والاختلاف بينهما، راجع:

-Coche de La Ferté, Du Portrait á L'icone , 77. pp. 24-33. Fig. p. 25.
-Volbach, op. cit., (1976), no. 242.
-Weitzmann, op. cit., (1972), Figs. 3, 4, 6.
-Ward-Perkins, J. B, The Shrine of St. Menas in The Maryut, Papers of The
British School at Rome, 17, (1949), pp. 26-71, Sep. pp. 46-47, Pl. VIII. Fig., I.
-Beckwith. op. cit., (1963), p. 9. Pl. 10.

*حول مشط معجزات المسيح فى المتحف القبطى، راجع:

-Strzygowski, J., Koplische Kunst, Cattalogue generale des Antiquite Egypte, du Musée du Caire, (1904), No. 7117, Taf. 17.
-Volbach, Frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus Gallien, in (Festschrift des Römisch- Germanischen Zentralmuseums) in (Mainz Zur Ferier Seines Hundertjährigen Bestehens), F. R. G. Z. M., (1952), I. pp. 44-53, Sep. No. 204, Taf. 3655.

-Essen, op. cit., (1963), nos. 138,139.

ثانياً: المشغولات الخشبية:

*حـــول المشـــغولات الخشـــبية كصـــناعة وحرفة مصرية، وعن الأخشاب وأنواعها ومصـــادر جلبها فى مصر القديمة وحتى العصر القبطى،وعن الزخارف الخشبية فى الفن القبطى، راجع:

-Essen, op. cit., (1983), (Holz), III, pp. 261 ff.

-Volbach, Copti Centrie Tradizioni, in (Enciclopedia Universale dell'Arte, 3. (1960), pp. 790-792.
-Monneret de Villard, U., La Chiesa di S. Barbara, (1922), pp. 50.
- Kitzinger.E, Notes on Early Coptic Sculpture, in: Archaeologia, 87, (1938), pp. 181-215, Spe., 212 Pl. 75-76.

*ويمكـن الحصـول على أمثلة عديدة من المشغولات الخشبية المميزة مع شرح وافر بالمقارنة عند:

-Ranke, H. Kotische Friedhöfe bei Karâra und der Amontempel Scheschonks, I bei el Hibe, Berlin and Leipzig, (1926), pp. 3-27.

*حول لوحة دخول السيد المسيح إلى أورشليم في المتحف القبطي، راجع:

-Beckwith, op. cit., (1963), pp. 13 ff, Figs. 41-43.
-Weitzmann, K., op. cit., (1978), no. 451.
-Sacopoulo. M, Le Linteau Copte, C. A, a, (1957), pp. 99-115.

ثالثاً: فن الأيقونة:

*حول مفهوم التطور من الأقنعة الجصية إلى البورتريهات إلى الأيقونات، راجع:

-Bastien, p & C. Metzger, Le Trésor de Beaurains, Wetteren, 1977, pp. 13- ff.
-Bierbrier, M. L., (ed), Portraits and Masks, Burial Customs in Roman, Egypt, London, (1997), p. 10-17.
-Doxiadis, E., The Mysterious der Fayum Portraits Faces from Ancient Egypt, London (1995), pp. 13-17, 30-33, 80-5.
-Mack, J.ed, Masks, The Art of Expession, London, (1994), pp. 10-20.
-Walker, S. and M. Bierbrier, Ancient Faces, Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum, (1998), pp. 25 ff.

-عن ارتباط الأيقونة بالطقوس الجنائزية ثم العقائدية من المقبرة إلى الكنيسة، راجع:

-Hennecke, E., & Schneemelcher, W. Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung, Tübingen, (1964), pp. 145-147.
-Worrell, W., The Coptic Manuscripts of The Free Collection, New York, (1923), pp. 370-375.
-Heijer,J. Miraculous Icons and Their Historical Background, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 89 ff.

-Crone, p, Islam, Judeo- Christianity and Byzantine Iconoclasm, JSAI. 2, (1980), pp. 59-80.

*حول أيقونة (ليكوميدس)، راجع:

-Langen, L., Icon- Painting in Egypt, in (Coptic Art and Culture) Cairo, (1990), pp. 57-59.

*حول الغنوسيين وعلاقتهم بالصور الشخصية من المنظور العقائدى، راجع:

-محمد عبد الفتاح السيد، المصريون والمسيحية؛ (الغنوسية)، الفصل الثانى، الإسكندرية (٢٠٠٠).

-عن البورتريهات الشخصية ورموزها، راجع:

-Walker, S. and M. Bierbrier, op. cit., (1998), pp. 3-30.

-عن رموز البورتريهات، راجع: السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى:

-عن أيقونة الملاك فى المتحف القبطى، راجع:

-Langen, op. cit., pp. 67-68.

-عن ترميم وحفظ الأيقونات المثبتة بالشمع أو المنفذة بألوان التمبرا على لوحات خشبية، راجع:

-Uspensky, B., The Semiotics of the Russian Icon, Liesse, (1976), pp. 16 ff.

-Skálova, Z., Conservation Problems in Egypt, Introductory Report on the Condition and Restoration of Post-Medieval Coptic icons in (Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp. 73-77.

-عن الأيقونات المصرية حتى العصر الإسلامى (الفاطمى والأيوبى والمملوكى)، راجع:

-Weitzmann, K., The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzan. Art and Their Impact on Christian Iconography, D. O. P. 14, (1960), pp. 45-68.

-Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Icons, Vol., I., from The Sixth to The Tenth Century, Princeton, (1976).

-Weitzmann, K., Ein Vorikonoklastische Ikone des Sinai mit der Darsellung des Chairete, "in Tortoule: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monument, Römische Quartalschrift, 30, Supplement, (1996), pp. 317-325.

-Weitzmann, K., Icon Painting in Crusder Kingdon, DOP. XX, (1966), pp. 83 ff.
-Mundel, M., ed., Iconoclasm, Papers give at The 9th Spring Symposium of Byzantine Studies, Univ of Byz. Stud. Birmingham, (1977), pp. 59- 74.
-King. G., Islam, Iconoclasm, and The Declaration of Doctine, BSOAS, 48. (1985), pp. 267-277.
-Crone, op. cit., (1980), pp. 76-95.
-Handelink, H., & Langen, L., The icon- Collection of The Coptic Museum in Old- Cairo and The Work of Juhanna.
-Armani and Ibrahim Al- Nasikh, Two 18th Century Icon- Painters Actes du IVe Congres International d'Etudes Coptes, Louvain-la- Neuve, (1988), pp. 12 ff.
-Dick, E. Homélie sur la Veneration des Icons, Jounieh, Rome, (1986), pp. 16-22.

رابعاً: الأدوات الكنسية والخدمة اليومية

-عن الأدوات الكناسية القبطية، راجع:

-Essen, op. cit., (1964), pp. 268 f.
- Volbach, Geschichte des Kunstgewerbes, 5, (1932), pp. 66 ff.
-Volbach, Frühchristiche Kunst, Die Kunst der Spätantike in West- und Ostram, Munich, (1958), Nr. 255.
-Volbach, op. cit., (1962), pp. 12-21.
-Ausstellungskatalog, Early Christian and Byantine Art, Baltimore, (1947), No. 416.
-Strzygowski, J., Koptische Kunst, (1904), No. 9083, Fig. 29.
-Ross, M. C., Catalogue of The Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in The Dumb. Oaks, Collection, (1962), No. 71, Pl. 45.
-Painkoff. A. Les deux encensoirs Coptes du Musée du Louvre, B. S. A. C., VII, (1941), pp. 1-7.
-Strzygowski, J., op. cit., (1904), No. 9188, 9098.
-Rante, H., op. cit., pp. 20, 45-58.
-Werner, J. Die Byzantinische Scheibenfibel Von Capua und ihre germanischen Verwandten, Acta Archaeologica, 7. (1936), pp. 59-60.
-Essen, op. cit., pp. 404-420.

الفصل السادس
السحر والنبوءة والرمزية
فى الفن القبطـــــى

أولاً: فن السحر وأصول الرمزية

يحـــاول الإنسان إزاء عالم موحش مضطهد مخيف يسحقه، الرغبة فى محاولات أكيدة سواء كانت واقعية أو خيالية من أجل السيطرة على هذا العالم الشرير المحيط به، وأن يكتسب قدرة تفوق قواه الخاصة، فتجعله سيد مصيره على الأقل بالرغم من أن تلك القـــوى كانــت بأى شكل من الأشكال تساهم فى خروج الضغينة والكراهية الكامنة فى أعماق نفسه.

ولأن أنمـــاط وأساليب تنفيذ هذه الأفكار قديمة قدم الإنسان ذاته، فإنها قد تطورت بتطوره وخضعت فى بعض الفترات إلى ماهية أفكاره حيث حددتها طموحاته وبلورتها المســببات الرئيســية لـــتلك الشـــرور المحــيطة بـــه، وهذا ما يعرف بالفن السحرى Magiketechne .

والممارســـة السحرية أصيلة فى مصر، حتى أن مصر فى سفر الحكمة قد أطلق علـــيها "أرض الوثنية والسحر"، لتعدد الآلهة والقوى وظاهرة السحر بها، (حكمة ١٥: ١٤-١٩)، ولعــل حادث النبى موسى وسحرة فرعون أحد الحوادث الشهيرة التى تؤكد أصالة المفهوم السحرى عند المصريين القدماء.

ونقـــابل فى فصول عديدة من (كتاب الموتى) فى الدولة الوسطى والدولة الحديثة قـــدراً عظيماً من التعاويذ السحرية التى صيغت أصلاً لصالح الأحياء، ثم وضعت فى المقابـــر لمنفعة الموتى، فهى صالحة للحياة والموت، ومن هنا ارتبطت بالمستقبل سواء

كان فى الدنيا أو الآخرة. وطبقاً للطبيعة البشرية فى مصر، فإن الأفعال التى من خلالها يــتم الاتصــال بهذيــن العالمين (المستقبل) فى الحياة والموت، يتعين أن يتم من خلال القــوى الســحرية وحدها، ومن هنا ارتبط الدين بالسحر عند المصريين، وهو ارتباط طبيعى وموروث ولا غنى عنه (ربما إلى الآن)، فكل فعل دينى (عند القدماء) هو سحر مــن وجهة نظر المصريين، بل أن اللغة المصرية القديمة لا تحتوى على كلمة مباشرة تعــنى (ديانــة)، بــل أن كلمة (حقا) التى تعنى القوى السحرية هى أقرب الكلمات إلى مفهوم الديانة.

ويذهــب فريق من العلماء إلى أن الكتابة المصرية الهيروغليفية بما تحتويها من علامــات تصــورية لكائــنات حية أو أشياء مادية، كانت منطوقة ومنطوية على طاقة سحرية كامنة أكثر من أى نوع آخر من أنواع الخطوط، فضلاً عن قوة الكلمة السحرية فــى حــد ذاتها، فإن الرسوم الفردية للبشر والحيوانات ــ التى تشكل العلامات الكتابية المكونة لكلمات ــ كانت تحمل فى حد ذاتها أيضاً وجوداً سحرياً.

فضلاً عن ذلك فقد ارتبطت بعض الآلهة بالممارسة السحرية فالإله تحوت العارف والمسـتمرس فى المعرفة يعكس جوهره كمُطّلِع على عالم السحر وذو قوة غامضـة، فهو سيد السحر (العظيم فى السحر)، وهو كذلك مخترع الكتابة وواضع القوانين والناموس التقليدي التى تنطوى عليه الكتابة المقدسة، فهو هنا يربط ما بين الكيان الدينى والعقائدى وكذا المفهوم العام لظاهرة السحر، فالفصل الثلاثون من كتاب الموتى، يُعد نموذجاً آخر للمتطلبات الأخلاقية المنبثقة من الكيان الاجتماعى والدينى الصالح الخير، فهى محاكمة الميــت بالــتعاويذ السحرية Magical Incantation وهى تعاويذ سحرية تبحث عن الخــلاص مــن الشــرور المحيطة بالنفس البشرية تكتب على جعارين القلب Heart Scarabs وتدفــن مــع المــتوفى. نفس المفهوم العام للخلاص من الشرور فى ضوء الأخلاقــيات والبحــث عن الخير بواسطة السحر هى ممارسات التزم بها أتباع الفلسفة الغنوسية فى مصر خلال القرن الثانى والثالث الميلادى.

هكذا استقر السحر فى نفوس المصريين ككيان موروث لا غنى عنه، فقد لعب فن السحر دوراً هاماً فى حياتهم، وأصبحت التعاويذ السحرية هى الدواء الشافى لكل أنواع الشــرور، واســتخدمتها كل طبقات المجتمع بعد أن أصبحت ظاهرة عامة، تنتشر فى

فـترات الانتكاسة الدينية والتدهور الواضح فى العقيدة وفى علاقة الدولة بالرعية، وهو السبيل وراء انتشارها فى الفترة الرومانية والقبطية فى مصر.

لكن أن تكون الممارسات السحرية فى عالم ملئ بالخرافات والخزعبلات، وتتفشى فـيه الأمـية، وتختفى منه بوادر ثقافية علمانية متحررة أمراً جائزاً ومقبولاً، ولكن أن تكون للممارسات السحرية دوراً صريحاً فى عالم علمى بحت مثل العالم المصرى تحت الحكـم الـبطلمى أو الـرومانى ـ عالم تميزه مدرسة الإسكندرية العلمية بكل قدراتها الثقافـية المتاحة ـ يعد بحق أمراً غريباً، ويتضح لنا أنه لم يكن السحر مقترناً بالقدرة الإيمانـية أو الثقافية، ولم يجاورها أو ينافسها فى مكانتها، بل أنه كان يجتاز هذا العالم ويخـرج عـن نطاقـه العلمانى، ومن ثم فهى طقوس موروثة فى النفس البشرية عبر عصورها المختلفة تبحث دائماً عن مستقبل أو عن استقرار، أو عن وسيلة أسرع لتحديد المصـائر وكـف الأذى والـتطلع للحـياة الوردية الرغدة، وربما ساهم فى تواجدها واسـتمرارها حالات الأمية وغموض الأديان واختلاطها التى وجد فيها المصرى بحثاً عـن مستقبل دينى مُقنع، كذلك قلة الوعى الدينى والسياسي وكذلك الفكرى، كل هذا قد أدى إلى وجود مساحة فارغة فى عقول المصريين، شغلها السحر فى وجود حاجة ملحة للقـوى الخفـية لتخطى أزمات المجتمع السياسية والاقتصادية والدينية، كان هذا وراء انتشـار السـحر والشـعوذة، كظواهـر خلاص للنفس البشرية فى مصر تحت الحكم الرومانى.

ففـى العصر الإمبراطورى فى مصر، عرفت مجموعة الهيرميتيكا Hermetica الخاصـة بالإلـه تحـوت (هرمـيس اليونانى)، وهى مجموعة تعاليم سحرية ووسائل اسـتخدمت بطـرق متخلفة، وانتشرت بين المصريين آنذاك، فقد عثر على العديد من الوسـائل السـحرية المسـتخدمة فى مصر، من أدعية وصب لعنات وطلاسم وطلب مسـاعدة مـن الإلـه بـس وتمائم عديدة كان يعتقد فى قوتها السحرية، ويرى S. Moncrieef "أن تلـك التعالـيم وجـدت بسبب عمليات التحليل عالية المستوى التى وصـلت إلـيها الكهانة فى مصر، فقد استطاعت أن تخلف وراءها خلفية متشائمة من الناس، جعلتهم يواجهون علم الكهانة بالممارسات الخرافية السحرية، وهذه المخالفات لم تكـن قاصـرة علـى المصـريين فقط بل امتدت لتشمل اليونانيين أيضاً بل والشعوب

المجـــاورة، أيضـــاً وأصـــبحت مجموعة أو تعاليم الهيرميتيكا Hermetica (لا يعرف بالضـــبط هل وضعت فى فترة محددة أو هى نتاج فترات متلاحقة) تعاليم سحرية دولية مستحبة ومرغوبة، وكان مصدرها الدائم من كتب الموتى والأبراج والأنفس والأرواح، وهـــى كتـــب فى أصلها قائمة على وصفات وتراكيب سحرية دينية، ولكن سرعان ما انتقلت من الكيان الدينى الملتزم فى ظل الظروف الاجتماعية غير المواتية، إلى حالات سحر غير شرعية وشعوذة ودجل خرافى".

وهناك مجموعات من العلماء يؤكدون على أن مبادئ السحر المصرى الدينى كان مرتبطاً ارتباطاً شهيراً وشديداً بأسطورة إيزيس وأوزوريس وخلاص العالم من الشرور على يد حورس (المخلص الذى يمثل يسوع فى الغنوسية)، وإن ما ورد فى هذه القصة الأســـطورية، كان بمثابة تصريح بممارسة السحر فى مصر، ونحن ربما نميل إلى ذلك فى ضوء اتجاهين:

الأول: استمرار شهرة الأسطورة الخالدة واستمرار عبادة إيزيس طوال الحقبة الرومانية وحتى القرن الخامس الميلادى.

الـــثانى: هناك اقتباسات مسيحية أصيلة فى العقيدة المصرية لا زالت تخضع دون شك للأسطورة وقصة الخلاص (وهو ما سوف نشير إليه لاحقاً). من هنا فإن كيان وأسرار العقيدة المسيحية فى أصل المسيح وقبوله الإلهى والمجيء الثانى (المخلص) وضرورة وجـــوده علـــى الأرض، كلهـــا أمـــور ســـرية، تم تفسيرها فى ضوء أسطورة إيزيس وأوزوريـــس وابـــنهم حـــورس، بنفس الكيان الخفى للأسطورة، مما يؤكد استمرارها وتطابق التعاليم فيما بعد.

ننتقل الآن إلى رؤية جديدة حول تأثير انتشار ظاهرة التعاويذ والطلاسم السحرية كـــرموز مصـــرية فى كافة بلدان البحر المتوسط، وارتباطها الشديد بمقدرة المصريين على تسخير أو ــ كما يطلقون عليها ــ عبادة الشياطين والتعامل معهم.

إن انتقال السحر فى العقيدة المصرية إلى العقيدة المسيحية فى مصر، جاء مرتبطاً بالتصـــدى لـــلأرواح الشريرة الشيطانية، فإن الأقباط فى مصر لم يستغنوا عن السحر مطلقاً، بل استخدموه على الرغم من كونه يتنافى مع مبادئ الدين المسيحى الحق، ولكنه كـــان يتوافق مع الأسرار والغموض المحيط بالعقيدة المسيحية وشكلها الذى انتشر فى

مصــــر عن طريق الغنوسية خلال القرنين الأول والثانى الميلادى، فالمصادر المسيحية تحدثـــنا عن ظهور أعمال السحر والشعوذة والدجل مقترنة بالتعاليم المسيحية ليس فى مصـــر فحســـب بل على مستوى الإمبراطورية. وكان مصدرها الأساسى بعض اليهود ومـــن تعلموا الحكمة فى مصر أو فى الإسكندرية، فأريانوس وترتليانوس وهيبوليتوس: هـــؤلاء المؤرخين اللاهوتيين الغربيين قد ربطوا بين انتشار تلك التعاليم آنذاك وظهور الهـــرطقة الغنوسية وغيرها من الهرطقات، بل أن إريانوس اعتبر أن ممارسة السحر والشـــعوذة أمور لا أخلاقية تتم عن هرطقة ضد التعاليم المسيحية. ربما كان ذلك فكر غـــربى رافض لطبيعة الحياة الشرقية، وربما كان هذا أيضاً رؤية شخصية لأريانوس ضـــد التعاليم الغنوسية التى ظهرت على أرض مصر آنذاك تفسر غموض المسيحية. هـــذه الـــرؤية لاقـــت قبولاً عالمياً فى روما وآسيا الصغرى وفلسطين وسوريا وشمال أفريقيا، وقد سار أتباع أريانوس (ترتليانوس وهيبوليتوس وابيفانس) على نهجه دون أن يبالوا بأهمية تلك التعاليم، مما أدى إلى تكوين نظرة عدائية ضدها ظلت مستمرة لفترات طويلة.

مـــن هـــنا، نجد أن هناك علاقة واضحة بين ممارسة الطقوس والتعاليم السحرية وبيـــن ظهـــور ودخـــول وانتشار المسيحية فى مصر، بل يمكن أن نعتبرها نمو وثنى (عـــادات وتقالـــيد) داخـــل الكـــيان المسيحي، هذا النمو الداخلى، كان له أهمية لقبول المصريين المسيحية، بل أنه أيضاً ساهم بشكل كبير فى فكر العقيدة المسيحية المصرية فـــيما بعد، ونقتصر هنا على تحديد تأثيره على الإنسان المصرى القبطى البسيط الذى بدأت تختلط عليه الأمور، فهو يعتنق المسيحية فى صورتها الوثنية فى مواجهة الأرواح الشـــيطانية بمـــثل العادات الوثنية. بهذا التكوين النفسى المضطرب الذى استمر وتزايد وتطـــور عـــبر القرون الثانى والرابع الميلادى، ابتكر دون قصد مجتمع سطحى متفتح لاســـتيعاب أفكـــار عديدة طالما اقترنت بقوى ما وراء الطبيعة التى يأمل أن تحقق له الخلاص.

هكذا تصدرت المعتقدات الغيبية (والتى لا يمكن أن نعتبرها شيئاً عادياً أبداً) مكانة رائـــدة فـــى المجـــتمع، فهى ليست قاصرة فى تدارك أمور الحياة اليومية مثل الرؤى والأحلام فقط، بل لعبت دوراً أكثر خطورة فى سلوك المسيحيين المصريين آنذاك، فقد

التصقت بها الفكر الشيطانى وأرواحه بتشكيل أساليب وأنماط خاصة فى حياة المصريين آنــذاك، وهناك برديات ونقوش عديدة يمكن أن نستخلص منها عبارات دالة على ذلك، فــإن شجار يحدث بين مجموعة من الأصدقاء يمكن إرجاعه إلى روح شيطانية كارهة للخير، أو أسباب طلاق فى وثيقة انفصال بين زوجين كان سببها روح شريرة هاجمتهما دون أن يــتوقعا، أو أن شــجاراً بيــن الرهبان يتطور إلى جدل بلغة الدين، فيصفون زملائهم، قائلين أن روح شريرة لبستك. ويمكننا ملاحظة ذلك فى المجموعة الكبيرة من الخطابــات المتــبادلة بين الرهبان، فإنهم يقدمون تحية خاصة للملائكة وبصفة خاصة الملاك الحارس (دون أن يذكروا له اسم). وقد فسر Crum ذلك على أنه سلوك طبيعى ومعــتاد فــى تأمين النفس من الأرواح الشريرة بهذا الملاك الحارس، ثم غدا بعد ذلك نوعــاً مــن التعبير عن التحية والتكريم، ونحن نؤكد ذلك فى ضوء حياة الرهبنة التى تــرجع جذورها إلى خلاص النفس البشرية من كافة الأرواح الشريرة المحيطة بها، بل أن المعلميــن الغنوســيين، قــد عمقوا هذا المفهوم عندهم (الرهبان) فإن اعتبار المادة شــريرة، كائــن جسدى لا فائدة منه، كان وسيلة نحو تحقير هذا الجسد والتخلص من شــهواته، مما زاد من الحاجة للتقشف والزهد، ومن هنا أصبحت العلاقة الإنسانية فى المجتمع آنذاك كارهة لكل ما هو يمت بصلة للشر أو الأرواح الشيطانية.

أيضــاً هذه الرؤية العامة، تنطبق بصورة كبيرة فى الأدب والفن القبطى المبكر، وإن كانــت فــى الأدب واضــحة، فقد اعتقد المواطن المسيحى أن الأدب والفن بينهما المتســع الحقيقى لتحديد خواص لتلك الظواهر، بل حاولوا أن يجدوا لها مبرراً وجذوراً عــند القدمــاء أو عند المسيح (الكائن الإلهى حسب الفلسفة الغنوسية) حتى يحققوا لها رواجــاً مقنعاً لديهم، فمثلاً اتُخذت العين الشريرة Evil Eye مصدراً أساسياً فى الأدب القبطى، بل أصبحت سمة أساسية فى الحياة اليومية. هذا الرمز (الشرير) كان فى نفس الوقــت وســيلة للحماية من الأرواح الشريرة، ولكن هناك جذور لهذا الرمز المسيحى الشــرير، فيذهــب الأقــباط إلى أن مصدره مرتبط برحلة المسيح وتلاميذه إلى بحيرة طــبرية، وأن العيــن الشريرة قد ظهرت على شاطئ البحيرة على هيئة امرأة عجوز مثــيرة للرعــب تبعث من فمها ألسنة طويلة من اللهب، ولها أنياب ومخالب مثل الأسد وعينان من الذهب المشع. وهذا الشق الخيالى الذى ظهر فى الأدب القبطى تستمد جذور

لــه من أسطورة حورس وست، وقصة عين حورس التى انتزعها ست، وأجرى عليها طقوس سحرية لينقض بها على حورس فكيف أصبحت عين حورس هذه علامة ورمز وقــائى مــن الشر، تلك الرؤية تظهر كثيراً فى الفن القبطى، ففنان دير القديس أبوللو بباويط يرمز فى القلاية (١٧) إلى الروح الشريرة بصورة المرأة الشيطانية (الباسادريا) Alabasadria، وهــى تمثل هنا الروح الشيطانية التى تجسدت فى صورة امرأة تقتل الأطفــال حديثى الولادة، والمنظر يصور القديس سيسينيوس Sisinnios وهو يمتطى جــواده ليطعن فيها الحربة، والمنظر بالكامل يتأثر بانتصار حورس (الخير) على ست (الشــر)، كما أننا نجد فى قصة الباسادريا حقيقة شعبية، حيث عرفت بتعويذة البيرزليا (Aberzelia) وهى تعويذة قبطية سحرية جاءت (ربما من الحبشة أو النوبة) من أجل حمايــة الأم ومولودهــا أثناء الحمل. هكذا كان يعبر عن الروح الشريرة والسحر فى الحــياة اليومــية، والأكثر من ذلك، فإن السحر كان يستخدم للحصول على الشفاء من خــلال التوســل إلى الأرواح الشريرة وعبادتها، وهناك مثال يرتبط بالسحر مسجل فى الكــتاب المقــدس (العهــد القديم) مما أعطاه الشكل الدينى، ففى أخبار (سفر الملوك، الأصحاح ٢١) وفى قصة الملك الوثنى (منس) صور لنا الوالدين فى مصر الذين كانوا يســتخدمون العيــن الشريرة لحماية أطفالهم، وذلك بأن يضعوا أطفالهم فى ماء مقروء علــيه سحر، ويصاحب ذلك تحطيم أوانى فخارية مملوءة بالزيت، ثم يربط حول أعناق ورؤوس الأطفــال تعاويذ وأحجبة. وهذه الأمور قد استقرت كإحدى المعتقدات اللازمة لحمايــة الأطفــال فى مصر قبل قدوم المسيحية، وتقبلها المسيحيون عن طيب خاطر، فــنجدهم يعملــون بهــا، ففــى تحذير غاضب لأحد القديسين "بأن ملائكة الرب سوف يغضــبون إذا مــا شاهدوكم وأنتم تفعلون ذلك الأمر الذى يؤدى إلى قتل أطفالكم، لذلك فبدلاً من أن تقدمونهم للسحرة، أتوا بهم إلى الكنيسة، فإن أقدار ورفات القديسين الشهداء المباركين لديها من القدرة على شفائهم وحمايتهم من الأرواح الشريرة".

مــن هــنا نجد أن انتقال صفات السحرة لتجد مكاناً آخر عند القديسين والشهداء داخــل الكــنائس نفسها، يؤكد أنها لا تزال مستمرة وإن الاستمرار سوف يكون مقروناً بــالطقوس الكنسية فيما بعد، كما أن الاعتقاد فى قوى ما وراء الطبيعة ومفهوم السحر ظــل سارى المفعول عند المصريين ولم يُنفذ داخل مصر بل اعتبر إرث شعبى معتاد،

والـنقد الوحيد جاء من الغرب، أما النقد الذى جاء من الداخل فيما بعد فقد كان خاصاً فقط بالأساليب المستخدمة لا بالفكرة الأساسية.

وكانـت الأفكار الشيطانية مصدراً مزعجاً للاهوتيين المسيحيين المبكرين وكذلك للرهـبان، بـل أنهـا اتخذت موقعاً فى الفلسفة الغنوسية، فنجد فالينتينيوس السكندرى الغنوسـي، يحدد وجهة نظره تجاه تلك الأفكار الشيطانية فى القرن الثانى الميلادى فى قولـه "إن قلوبـنا مثل الخان، تزعجه وتلوثه كافة أنواع الأرواح الشريرة، التى تنتهك برغـباتها غـير اللائقـة، ولكـن الرب الذى خاطبنا من خلال (الإله) هو فقط الذى باسـتطاعته تطهـير قلوبـنا، لأنه حينما يزور القلب، فإن ذلك يطهره ويقدسه ويملاه بالنور.

تلـك الـرؤية الفلسفية الدينية، جاءت لتحد من الممارسات السحرية، وهى رؤية مضـادة، لكل من اتهم الغنوسية بالأعمال السحرية، فهى محاولة لإبعاد مفهوم (القدر) الوثنى والذى جعل المصريون يستسلمون له ويطيعوه فى ممارسة سحرية، والحل عنده يمـثل نوعـاً من (الفداء) فى صورة الإيمان بالرب والمعرفة التى توصله إليه، فعندما يأتى ويجده ويعرفه ويدخل قلبه، يحرره من تلك الأفكار وينقيه تماماً...

نفـس المفهـوم ولكـن برؤية أخرى تبناها القديس شنودة فى رسالته (لوبينوس وكوسـورواس) Lobinos and Chossoroas ، وذلـك فى قوله " أن الشيطان ليس بمقـدوره جعـل الإنسان يرتكب الخطيئة، فالإنسان هو الذى يلجا إلى الشيطان يطلب مسـاعدته". أيضـاً فى موعظة له بعنوان (الصراع ضد الشيطان) نجده يمزج صراع الفـرد المسـيحى داخل الصراع الكونى المتداخل فى الحياة العامة، وإن هذا الصراع أساسـاً مبنى على فريقين: الأول يضم المسيح وأبطاله المؤمنين، والفريق الثانى: يضم الشيطان والشياطين، والمسيح فيه مع القديسين والشهداء، فرسان تخطوا بإيمانهم وفوق خيولهم وانتصروا على القوى الشيطانية انتصاراً ساحقاً (لها دلائل كثيرة فى الفن) وهم متوجيـن بأكاليل النصر، وهى رؤية أدبية قبطية مصرية خالصة خلال القرن الخامس الميلادى.

مـن خـلال مـا سـبق كله، نجد أن الأهمية الأساسية حول استخدام السحر والممارسـات الخرافية الخاصة فى المجتمع المصرى فى العصر الرومانى والمسيحى

المبكر تكشف لنا عن قرب، إن الانشقاق والجهل فى المجتمع يمكنه فى لحظات معينة تسودها أزمات عنيفة، أن يتقمصه أرواح شريرة (خزعبلات) تسرى فى وجدانه حتى تصبح جزءاً أساسياً من حياته الخاصة، ثابتة تؤثر فى كافة مجالات حياته، فعلى الرغم من جذور السحر عند المصريين القدماء، إلا أنه ـ ومن خلال ما سبق ـ فى الفترة من القرن الثانى وحتى القرن الرابع يصبح من ضمن المتغيرات الفكرية والدينية فى المجتمع المصرى.

ثانياً: النبوءة

يقترن مفهوم الفن السحرى تقريباً مع مفهوم النبوءة، فإذا كان السحر يتطلب استدعاء القوى الخفية، فإن النبوءة تعتقد فى وجودها وتستخدمها، بينما يتفقا معاً فى الهدف المشترك وهو الخلاص، وهذه الفكرة مرتبطة أيضاً بالمعرفة والبحث عن الحقائق سواء كانت مادية أو معنوية.

فالنبوءة والعرافة طقس دينى مصرى قديم، فهو يمثل فى العقيدة محور اهتمام الآلهة المفترض فى شئون البشر، بل هى صلة سلوكية تحددها علاقة الإله بالإنسان بصفة خاصة ومباشرة، وذلك من خلال نصائح وإطلاع الآلهة فى الغيب والمعرفة، وهى تتم من خلال تمثال الإله الذى كانت توجه إليه الأسئلة للاستشارة أو النبوءة، وقد أثبت المؤرخون أنها أساليب مصرية قديمة قدم الدين نفسه، وأنها تطورت من أدعية مقدسة إلى معتقد شعبى ملزم للأهالى خلال الاحتفالات السنوية للآلهة، فالنبوءة أو العرافة ابتكار مصرى من أصل محلى، ومن ثم كان استمرارها واضحاً فى العصور اللاحقة للعصر الفرعونى.

نلاحظ أن صفة النبوءة أو العرافة كانت خاصة لكافة طبقات المجتمع المصرى آنذاك، من الملك وحتى أصغر الرعايا، والأمثلة على ذلك عديدة، فتلك المشورات والنصائح والنبوءات التى يتقدم بها الملك للآلهة ـ حتى أننا نجد فى بعض المعابد قطع حجرية مخصصة لإلقاء الملك لطلبه واستشارته يطلق عليها اسم (موقف الملك) فى معبد الأقصر والكرنك ـ لم تقتصر على القضايا السياسية أو الحروب أو الأزمات

العامة (كالمجاعة أو الزلازل أو فيضان النيل ......إلخ) بل امتدت إلى قضايا اجتماعية ومبادئ خاصة فضولية لمعرفة المستقبل أو الرغبة فى السلوك أو التصرف فى أمر ما يـتطابق مـع مشيئة الإله. ففى العصر الفرعونى كانت الأسئلة إما أن تقال شفاهةً أو محررة على قطع من الشقف أو أوراق البردى فى صيغتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفى، وعلى الإله الإشارة إلى إحدى الصيغتين.

ولعـل أهمـية النبوءة فى العصرين البطلمى والرومانى واضحة لنا أكثر من ذى قـبل، فإن كان الهدف فى العصر الفرعونى قد تحول إلى معتقد شعبى عادى، فإنه فى ظـل الـبطالمة والرومان قد اتخذ شكلاً أكثر تديناً. فبعد أن خطا الإسكندر بأكبر حملة دعائية لأصول النبوءة المصرية، وبصفة خاصة الإله أمون فى سيوة (على الرغم من كونهـا معـروفة عالمـياً من قبل) أصبحت سمة عامة للآلهة المصرية تحقق رغبات الشـعوب والجنسيات المختلفة سواء كانوا يونانيين أو رومان أو يهود، فقد ساهم هؤلاء فـى ترسـيخ مبدأ النبوءة كمظهر دينى أساسى، واحتل الإله سرابيس مركزاً هاماً فى مديـنة الإسـكندرية كمحقـق وواهـب النبوءة خلال العصر الرومانى، واعتقد أهالى الإسـكندرية فـى أهمـية نبوءته ومكانته العظيمة بين سائر أرباب الأرض. ولم يكن سـرابيس قادراً على النبوءة والعرافة فقط، بل امتدت شهرته إلى تفسير الأحلام، وكان اقترانه فى العقلية المصرية بالإله أوزوريس والإلهة إيزيس مؤثراً فى سمو مكانته فى عالم المعرفة والحكمة والسحر والنبوءة، كما كان إقترانه فى عقلية اليونانيين والرومان بزيوس وهيليوس إله الشمس وهيوز إله العالم السفلى، قد أعطاه مكانة خاصة لديهم فى اتحـاد الصفات الإلهية التى تحدد مقدرته الفعلية على التنبوء والسحر والمعرفة، وكان من أجل إتمام ذلك أن يتواجد فريق على كفاءة عالية من الكهنة المدربين الموثوق فى قدراتهم حتى يحققوا أكبر شهرة للإله مما يزيد من شعبيته بين شعوب الإمبراطورية.

وفى الحقيقة، أن مفهوم النبوءة فى القرون الثلاثة بعد الميلاد، قد اتخذ سبيلاً آخر بسبب تدهور سبل الحياة فى كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، ويبدو أن غـياب القدرة الإلهية على مواجهة وحل هذا التطور، قد أثر بصورة مباشرة على حياة التديـن عـند المصـريين، وقـد ساهم فى ذلك أسلوب الاحتلال الرومانى، فقد اعتبر المصـريون مظاهـر الاحـتفال الإلهى شيئاً من النفاق السياسى ومظاهر دنيوية بحتة

تفرضها عليهم سياسة الرومان الخاصة، ومن هنا أصبحت الاحتفالات الدينية درباً من التسلية والاحتفالات اللاأخلاقية، وأصبحت لا تشكل لهم أهمية فى مخاطبة أرواحهم أو وجدانهم أو حياتهم المستقبلية.

وقد أدى هذا الوضع إلى الاتجاه نحو الخرافات القديمة واقترنت النبوءة بالسحر، وتحول مركز الاهتمام بالشئون الدينية والروحية من حياة المعبد إلى حياة الأشخاص العارفة بتلك الأمور، هذا الأسلوب الفردى، أصبح من خلاله المصرى يبحث عن معرفة طالعه، مستقبله وخلاصه، وأوكلوا ذلك لفئة ممن يملكون المعرفة بأمور علمية خاصة، تصدرهم العارفين بعلوم الفلك والاجتماع والأسرار والكهنوت والسحر، وكان يتوفر لديهم قدرة على معرفة الخطيئة والتأثير المقنع للسائل حتى يتحقق نجاحه وشهرته.

هكذا تدلنا عشرات البرديات الخاصة التى ترجع إلى القرون الثلاثة الأولى من الحكم الرومانى، وقد نلاحظ أن موضوعات البرديات قد تدرجت ربما تحت التأثير الاجتماعى والسياسى، فى البداية اقتصرت على الشفاء من الأمراض، ثم تحولت بصورة تدريجية لمناقشة كافة الأمور الاجتماعية العامة الأخرى، مثل الزواج والإنجاب، وقضاء الحاجات فى البيع والشراء وخلافه، ونلاحظ من تلك البرديات أن هناك أمور غير مستقرة اجتماعياً، وأن عدم الاستقرار الاجتماعى قد صاحبه عدم الشعور بالأمان على المستقبل، وبالتالى كانت الأسئلة الموجهة تعكس مظهراً اجتماعياً خاصاً بحياة المصريين تحت الحكم الرومانى. ولعل إحدى البرديات التى عثر عليها فى مدينة أوكسيرينخوس كانت تحتوى على أكثر من تسعين سؤال ورغبة محددة فى صياغة رقمية، من أجل تسهيل عملية اختيار نوعية النبوءة على الأهالى، ومن بين ما تتضمنه تلك البردية، أسئلة عديدة تخص الحياة الشخصية، مثل (هل سوف تصادر أموالى وممتلكاتى؟، هل سوف أبيع أرضى أو عبيدى؟ هل سوف اصبح يوماً طريداً؟، هل سوف أحصل على علاوة أو مكافأة؟، هل سوف أطلق زوجتى؟، هل سوف أخضع لضرائب باهظة وهكذا). ويبدو أنه كان أمراً شائعاً فى تلك المدينة، أو ربما كانت هذه الاستشارة تصدر مباشرة من المعبد نفسه أو على أيدى الكهنة فى احتفالات معينة. على أية حال فإن هذه البردية تؤكد لنا ارتباط النبوءة ككيان عقائدى بالظروف الصعبة التى

يمـــر بهـــا المصـــريون، ولا ســـيما فى ارتفاع نسبة الضرائب والأسلوب الاستفزازى المـــتعامل بـــه، ممـــا أدى إلـــى رغبتهم فى مشاركة الآلهة أو الاطلاع على مستقبلهم والخلاص من هذه الغمة، ففى أسئلتهم تعبيراً عن ذلك (هل سأهرب؟ - هل سأعفى من الضرائب) وهى صياغة بها الكثير من التوسل والرغبة الكامنة فى الخلاص.

فى الواقع أن النبوءة والسحر ظلا درباً من التراث الشرقى استمال له الغرب على الـــرغم مـــن رفضهم له، ولكن أمام براعة المصريين واليهود فى هذه العلوم، مال إليه الغـــرب على أعلى مستوى، وربما كان حادث الإمبراطور فاليريانوس وخضوعه التام لشخصـــية مكريانوس الكاهن المصرى الساحر ولأعمال الشعوذة والدجل الإلهى، لدليل علـــى شـــيوع تلك الفكرة عند الأباطرة الرومان. أيضاً استمال لها الإمبراطور كراكالا ودقلديانوس وجوليان وبصفة خاصة نبوءات الإله سيرابيس، وقد أدى هذا إلى أن تكون للنبوءة والسحر مكانة خاصة فى الحكم الرومانى.

مـــع ظهـــور المســـيحية والتصاقها الدائم فى الفكر الغنوسى بالسرية والغموض، أُعتـــبرت النبوءة جزءاً هاماً من عقائدهم المقدسة، فبحثهم الدائم عن أصل المسيح فى الـــتوراة والأســـفار والـــيهودية، أدى إلـــى خـــروج ما يسمى بأدب النبوءات الخاصة بالمسيحيين، بل أن إنجيل متى ولوقا يعتمدا تماماً على تلك النبوءات التى اتخذت مظهراً دينـــياً خـــاص بكيـــنونة المسيح الإلهية، وصارت بعد ذلك جزءاً من التعاليم الرهبانية واللاهوتية، وبالتالى كان استمرار النبوءة عند المسيحيين المصريين ليس كتراث قومى فقـــط، بل لأنه مواكباً للتطور الدينى الحادث فى العقيدة المسيحية. وليس غريباً أن نجد أسماء القديسين والمسيح والعذراء مكتوبة بدلاً من الآلهة على البرديات التى عثر عليها فـــى أوكســـيرينخوس، فعلـــى ســـبيل المثال لدينا من القرن الرابع بردية مسيحية من أوكســـيرينخوس تقول "ابتعدى يا روح الكراهية، فإن المسيح يريد هذا، ابن الله والروح القـــدس، يإلهى، يارب الخراف الضالة، الذى يعلم كل شئ، اشفى لنا الخادمة (جوانتا) التى اسمها (أنستاسيا أوفيميا) المجردة، فى البدء كانت الكلمة مع الله، والكلمة هى الله، كـــل شـــئ وفقاً لرغبته ولا يتم شئ بدونه، أيها السيد المسيح ابن وكلمه الرب، يا شفى المـــريض ويـــا مداوى العلامات انظر إلى (جوانتا) ... أبعد عنها واجعله بعيداً بعيداً، الحمى وجميع الأمراض والقشعريرة وحمى الربيع وكل الشرور، وادعو لها من خلال

سيدتنا أم الإله، والقديس يوحنا والرسل، والقديس فكتور وكل القديسين ....." نلاحظ أن صـــاحب الطلـــب هـــنا قد خلط في صورة عجيبة نصوصاً من إنجيل يوحنا وبطريقة عشـــوائية غير متناسقة مع طلبة الأساسي وهو شفاء المدعوة جوانتا، وهو الأمر الذى يدعونـــا إلـــى اعتبارها نبوءة مع رؤية سحرية مسيحية خاصة، وذلك بناءاً على تحديد للمقـــاطع وارتـــباطها معـــاً وأســـلوب الصياغة لبعض العبارات مثل "ابتعدى يا روح الكراهية - المسيح يريد هذا - انظر إلى جوانتا - واجعله بعيداً بعيداً...) هذا الأسلوب يستخدم حالياً فيما يطلق عليه (الترقية أو إبعاد الروح الشريرة) فقد كان درباً من دروب السحر والنبوءة الشافية آنذاك.

هكـــذا وجـــدت النبوءة والسحر عالمها فى المسيحية، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى تعمـــيم هـــذه العقائد ليس على المستوى الشخصى للأفراد، بل أن وجود أدب الشهداء الوثنيين كأدب نبوءة خاص، وكذلك من قبله نبوءة الفخار (صانع الفخار) ضد الإغريق والـــتى تشـــير إلـــى خليط من الأساطير المصرية تعتمد على النسب المصرى وتحقق الانـــتماء لصانع الخلق (خنوم) ومزجها مع روح العصر والانتماء والبحث عن الذات، كان لهما من التأثير القوى على ازدهار ما يسمى بأدب النبوءات، والذى يبحث بصورة دائمـــة عـــن الأفكـــار الصـــالحة فى المجتمع، وانتقاد الشريرة منها في ضوء ظروف وملابســـات العصر. كل ذلك فى صياغة مستترة مغلفة بطابع أدبى شيق هدفه الأساسى هو الخلاص، خلاص النفس البشرية من الشرور وخلاص المجتمع من الظلم، والبحث عن مخلص وطنى وعن عدالة اجتماعية صالحة، هذا هو الأمر الذى وجد قبولاً راسخاً عند المصريين المسيحيين، بل يمكن أن نؤكد أن النبوءة والسحر من ضمن الأسس التى قامـــت علـــيها المسيحية فى مصر، والتى ارتبطت بمبدأ الخلاص، الذى نفذته العقيدة الغنوســـية وطبقته ظاهرة الرهبنة في مصر، فهما كيان حقيقى للعقيدة الدينية من القرن الثانى وحتى الرابع الميلادى. وليس أدل على ذلك من تلك الافتتاحية التى تلزم الراهب قـــراءتها فـــى أول يوم ينخرط فى سلك الرهبنة، وهى نص مأخوذ من رسالة القديس بولس إلى أهالى أفسوس (٦، ١٠-١٧) تقول "أخيراً يا أخوتى تقوا فى الرب وفى شدة قوتـــه، ألبسوا سلاح الله الكامل لكى تقدروا أن تثبتوا ضد مكايد إبليس، فإن مصارعتنا ليســـت مـــع دم ولحم، بل مع الرؤساء، مع السلاطين، مع ولاة العالم، على ظلمة هذا

الدهـــر، مع أجناد الشر الروحية فى السماويات. من أجل ذلك احملوا سلاح الله الكامل لكـــى تقـــدروا أن تقاوموا فى اليوم الشرير، وبعد أن تتمموا كل شئ أن تثبتوا. فاثبتوا ممنطقيـــن أحقاءكم بالحق، ولابسين درع البر، وحاذين أرجلكم باستعداد إنجيل السلام، حامليـــن فـــوق الكـــل ترس الإيمان، الذى به تقدرون أن تطفئوا جميع السهام الشريرة الملتهبة. وخذوا خوذة الخلاص وسيف الروح الذى هو كلمة الله".

ثالثاً: الرمزية فى الفن القبطى

الرمـــز فى اللغة يعنى الإيماء أو العلامة، أو هو شكل من أشكال التعبير اللفظى وغـــير اللفظـــى، والذى من خلاله يستطيع العقل البشرى أن يتقبله ويستخدمه من أجل إخفـــاء معـــانى محـــددة، أو استخلاص مفاهيم قد يصعب شرحها، فهو فى النهاية أحد وســـائل الفهـــم والتعبـــير معـــاً، ويبدو أن الرمز ارتبط مع الإنسان للتعبير عن العالم الـــروحانى اللامحـــدود، وهـــى محاولة للربط بين تلك العوالم الكونية والعالم الإنسانى المحـــيط بـــه. وقـــد عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور والأشياء المستخدمة كرموز مادية أو معنوية، وإن كانت الصور قد تصبح رمزاً عندما يكـــون معناها خفياً وليس ظاهراً، أو بعيداً عن تناول أو إدراك العقل البشرى، قد يكون الرمـــز حدثاً تاريخياً مثل حادث عبور البحر لقوم إسرائيل فقد يعنى لديهم الخلاص من ظلـــم فـــرعون، وقد يكون حدثاً بشرياً أو إلهياً، مثل ذبيحة إسحاق وأضحيته وصارت رمـــزاً للفداء والتضحية والخلاص الإلهى. وهكذا استخلص الرمز فى العهد القديم، فقد كان قاسماً مشتركاً فى العصور القديمة مع التطور الدينى وما واكبه من طقوس سحرية ونبوءات وقائمة طويلة من الغموض والأسرار.

ويعتـــبر مفهوم الرمزية فى الفن القبطى من أهم الأركان والعناصر الأساسية فى تلـــك الحركة الفنية، بل هو المفتاح الأول والبرهان الحقيقى لتلك الحركة فى أنها نابعة مـــن موروث ثقافى محلى الطابع، فقد ظلت الرموز المسيحية فى الفن القبطى منذ تلك الفترة إلى الآن معبرة عن ثقافة المجتمع المصرى بصورة ثابتة.

ولم تكن العقيدة المسيحية صاحبة فكر رمزى فى مضمونها الأصلى الذى نادى به الرسـل والتلامـيذ ولم يكن للعقيدة المبكرة أى تكوين أو طموح لإيجاد رموز من أجل التعبـير بها عن مضمون العقيدة، ومن هنا يطرح السؤال التالى نفسه، من أين جاءت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسيحية عبر تاريخها وحتى الآن مع العلم بأن هناك رموز فقـدت أهميـتها واختفـت، بينما ظلت رموز أخرى محافظة على شكلها وخصائصها المعتادة.

وللإجابـة على هذا التساؤل لابد من استرجاع المتغيرات التاريخية التي ساهمت فى إيجاد تلك الرموز فى الفن المسيحى المبكر، ويمكن القول بأن الغنوسية والموروث الحضارى (المصرى والهللينستى) آنذاك، قد ساهموا فى ترسيخ مفهوم الرمزية فى الفن القـبطى، فالغنوسية على سبيل المثال فى مصر، قد حددت كافة الرموز التى ارتبطت بالمسـيحية عبر عصورها المختلفة، وأن مصطلح الرموز الغنوسية قد يبدو جديداً هنا، ولكـنه معـبراً عن وظيفة الرمز الدينى فى النصوص الغنوسية التى عالجت المقومات الدينـية الغامضـة برموز مألوفة عند المواطن المصرى، وبالتالى التصقت مع مراحل تطور العقيدة وأصبحت ملازمة لها ومعبرة عنها فى أغلب الأحيان، وربما جاء ذلك إما مـن أجل التخفى عن الموقف السياسي العدائى الرومانى، أو من أجل إيجاد رمز متفق علـيه ضـمن جماعـة معيـنة ومن أجل وسائل تعبير بينهم معروفة ومتبادلة فشاعت الـرموز، أو مـن أجـل إيجـاد وسيلة سهلة وسريعة لتحديد ماهية العقيدة تحت ظل الاضطهاد وهو الغرض الذى سمح للرموز الوثنية أن تعبر عن مضمون العقيدة الجديدة آنذاك وتشترك معها عبر التاريخ.

من هذا المنطلق نجد أن ضرورة استخدام الرمز من أجل تفادى الغموض والسرية الواضـحة فى العقيدة الجديدة كان يقربها من المحلية المصرية، إما من خلال الأعمال السـحرية أو الشـكل الرمزى الذى ينسج حول مفاهيم غامضة وسرية الطابع فتحول الرمـز بعد فترة إلى كينونة خلاص أو شكل أسطورى له معانى وأهداف ويستخدم بعد ذلـك فـى الأعمال والممارسات السحرية والنبوءات، ودائماً ما كان الرمز مثل السحر يبحث فى المستقبل أو فى الغيبيات، فعلى الرغم من كونه حدثاً قديماً أو رمزاً قديماً أو معتاداً عليه أو معروفة ماهيته، إلا أنه يتحول فى الناحية الدينية والطقسية إلى عناصر

الوقوف على الغيبيات والبحث في مستقبل الأفراد. وبالتالي فإن المفهوم الرمزى هنا لم يكـن جديداً على المصريين فهم من عشاق تلك النوعية من الممارسة الدينية، ولا سيما في الطقوس الجنائزية التي تحتوى على العديد من الرموز التى اختيرت بعناية من أجل التعبير عن عنصر من عناصر مقومات الدين الجديد.

مـن المعـروف أن عمليات الدفن عند المصريين في العصر الرومانى (الطبقة الشعبية) كانت في مقابر كبيرة جماعية مثل المقبرة التي عثر عليها في بانوبوليس، وقد كانوا يزودون المومياوات ببطاقات من الخشب يدونون عليها أسمائهم باللغتين اليونانية والديموطيقـية. والعبارة الشهيرة التي عثر عليها بكثرة في تلك المقابر هي "أن الميت هـذا سـوف يعـيش للأبد مع أوزوريس سوخاريس"، وهي عبارة دينية تتضمن الإله أوزوريـس إله العالم الآخر، والسفينة التى تنقل الأرواح المؤمنة إلى العالم الآخر في رحلـتها الخـالدة عبر السفينة سوخاريس. تلك السفينة أصبحت رمزاً مقدساً في بعض شـواهد قبور كوم أبوبللو فهى تحمل المتوفين المؤمنين. نفس السفينة اعتبرت فيما بعد رمـزاً للكنيسة التي تحمى المؤمنين من شرور الضلالة والاضطهاد، ولكن الذى يهمنا في تلك البطاقات ما عثر عليه في تابوت محفوظ حالياً في متحف برلين، لمتوفى يدعى أبوللونيوس ابن باتسيس Apollonius Patsés وقد زينت اللوحة بالطغرا ☧ وهى إحدى الرموز المسيحية، فعلى الرغم من اتفاق العلماء على وثنية التابوت، إلا أن فريق آخـر اتجه إلى تأريخ التابوت بالقرن الرابع أى بعد فترة قنسطنطين، وقد ذهبوا وراء ذلـك إلـى أن هذا الرمز لم يكن معروفاً قبل عهد قنسطنطين، ولكن "جايت" المكتشف الفرنسـى الذى أجرى حفائر في مدينة أنتينوى رفض هذا التفسير، وذهب إلى أدلة من القرن الثالث في مقابر أنتينوى تحمل هذه العلامة (سوف نتحدث عنها بالتفصيل)، بينما يؤكـد ذلـك "Schmidt" الذى أشار إلى المدلول الغنوسي وراء استخدام الرمزية في الفن المسيحى المبكر، وقال أنه حتى الآن لا تزال هناك صعوبة في تحديد اتجاه الرمز المسـتخدم بين الفكر الغنوسي والفكر المسيحى الحقيقى، ويبدو ذلك حقيقياً لأن غموض بعـض الـرموز أحـياناً، قـد يفوق مسألة تحديد الاتجاه، فالرمز ☧ الذى من المفـترض أنـه يعـنى (كن في سلام) χaιpε ρει (شكل ٢٦٨) قد يتفق مع مدلول الروحانيات المعروفة في الفكر الغنوسي، والتي استمدتها من الموروث الجنائزى

المصرى القديم، وهذا الاتجاه تؤكده الدلائل الأثرية التى عثر عليها فى مقابر أنتينوى. دليل آخر محفوظ بالمتحف البريطانى يضم مجموعة من النقوش الدينية الجنائزية، النقوش مؤرخة على الترتيب لعصور الأباطرة تراجان ومكريانوس، كوتيوس حوالى ٢٦٠م. وعلى الرغم من أن تلك البطاقات غير معلومة المصدر، إلا أن هناك أمثلة مشابهة لها عثر عليها فى مدن أخميم وبانوبوليس ومؤرخة أيضاً بالقرن الثالث الميلادى، ومحفوظة حالياً فى متحف برلين، تلك النقوش جميعاً تصور علامة ☥ (عنخ) ، وظهورها فى مجتمع معين ربما يذهب بنا إلى اعتبارها رمزاً لجماعة إما غنوسية أو مسيحية لديها اعتقاد خاص فى هذا الرمز بتلك التركيبة الحرفية وتتفق أيضاً مع موروثهم الاجتماعى، وبالتالى فإن الأدلة قد تبدو كثيرة ضد الآراء التى ذهبت إلى بيزنطية الرمز وأنه ارتبط بالفن القبطى والبيزنطى عموماً مع الاعتراف بالمسيحية فى عهد قنسطنطين.

من المحتمل أن يكون أبوللونيوس رجل تقى ومميز عن بقية الأهالى فى المدينة، وأن تلك العلامة هى رمز لهؤلاء الأتقياء، هذا يذكرنا مباشرة بحال الكرابوكراتسيين الغنوسيين أمثال كربوكراتيس الذى عاش فى منتصف القرن الثانى الميلادى فى مصر وكانت لديه جماعة دينية كبيرة تميزت بروحانية عالية المستوى تحدث عنها ترتليانوس واريانوس وهيبوليتوس، كما استفاد من أعمالهم كلمنيت نفسه، تلك الجماعة ميزوا أنفسهم بعلامة (مجهولة) على الأذن اليسرى، لا نعلم عنها شيئاً حتى الآن، ولكنها أعطتنا انطباعاً عن ارتباط الرمز بالفكر الجماعى للمسيحيين فى تلك الفترة المبكرة، وبالتالى انتشار علامة الـ ☥ بين الجماعات. ومن خلال الأدلة الأثرية التى عثر عليها فى أخميم وأنتينوى وبانوبوليس نميل إلى الاقتراح بأن تلك العلامة مصرية وكذلك فهى متفقة مع روح الجماعات الروحانية المسيحية آنذاك.

على الرغم من أهمية اكتشافات "جايت" التى أنجزها فى الفترة ما بين ١٨٩٦-١٩٠٠ م لصالح متحف Guimet إلا أنها من سوء الحظ لم تأت بنتائج قيمة إلى الآن، فإن الغموض لا يزال يحيط بكثير من تلك المكتشفات حتى أن مخازن بعض المتاحف فى فرنسا لا تزال تحتفظ ببعض تلك المكتشفات التى لم تر النور إلى الآن، كذلك والأهم أن "جايت" لم يفسر لنا الانطباع الأول (الوضع الأثرى الأول) لحظة دخوله

المقبرة، فهو قد يعطى لنا قدرة فائقة على تفسير العديد من الرموز التى عثر عليها فى هــذا الوضع الجنائزى فهى تصور لنا جانباً أثرياً ونفسياً ودينياً هام جداً لتلك لجماعات الخاصــة أو التى اتهمت من قبل المؤرخين الغربيين بالسحر والشعوذة والرمزية، هذه الأوضــاع ربمــا كانــت قــد فســرت لنا ماهية مفهوم التلاقى بين الوثنية والغنوسية والمسيحية وحركة انتقال الرمز فيما بينهم ومسألة الإحلال والتبديل للعديد من الرموز.

مــن بيــن تلــك المقابر مقبرة على درجة كبيرة من الأهمية، وهى لسيدة تدعى كريســبينا Krispina بوجــه جمــيل (شكل ٢٧١)، يدها اليسرى تعلو صدرها قليلاً، وتحمل علامة عنخ، وهى العلامة التى ارتبطت ارتباطاً شكلياً ومعنوياً بين كونها معتقداً مصــرياً قديمــاً وكونها رمزاً للمسيحية المحلية فى مصر. وهناك بعض التفاسير حول الفارق بين علامة عنخ المصرية والصليب عنخ فى المسيحية، ويهمنا هنا أن نقدم أقرب تلــك التفسيرات التى تدور حول كون النموذج المصرى للعلامة عنخ بوظيفته الجديدة كــان يخــدم العقــيدة الغنوســية، ويبدو أن الفارق كان فى العروة، ففى العلامة عنخ المصرية كانت متصلة مباشرة مع الذراعين بدون فاصل (رقبة)، بينما عندما استخدمت فى المسيحية عن طريق الغنوسية، أصبحت العروة أعلى بقليل عن الذراعين، وبالتالى فإن هذا التطور حول المفهوم الخاص بالرمز عنخ فى العقيدة المصرية والذى كان يعبر عن البحث عن العالم الآخر، أو الحياة الأبدية فى العقيدة المصرية، أو السبيل إلى النجاة من عملية الحساب والفوز بالأبدية فى العقيدة المصرية قد استمر كذلك عند الغنوسيين فقــد مثل لديهم الفداء أو الخلاص للرب، وبالتالى فإن حالة الفداء الشهيرة للمسيح فوق الصــليب كانــت تفسر أو يشرح من خلالها كل المعانى المقصودة فى الرمز المصرى القديم، وهو الاتجاه الذى يعتقد فى أن المصريين على المستوى الشعبى تدبيناً لم يلجأوا إلــى تصوير علامة عنخ على المستوى الشعبى، بل أن الاستخدام الشعبى لتلك العلامة قــد بدأ مع ظهور الغنوسيين والمسيحيين الأوائل، واقترن ذلك بانتشار تلك العلامة فى مصر فقط كرمز يميز أصحابه عن غيرهم ليس لمدلوله الخاص بالحياة الدنيوية فهى لا تعنــيهم بشــيء، بــل لماهية الروح فى العالم الآخر أو وسيلة للوصول للرب، وكانت علامة عنخ هى وسيلة هذا التميز.

إن التأكـيد علـى هـذا الأمـر وتحديد أولى العلامات المميزة لتلك الجماعات المسيحية المبكرة فى مصر، يمكن الوصول إليه بصعوبة إلى حد ما، وذلك لعدم وجود أمثلة جماعية تؤكد انتشار الرمز فى حدود جماعة معينة، أو فى حدود الأقاليم، أو بين الأقاليم وبعضها، لذلك نحاول أن نسترشد بالأدلة الأثرية إلى حد ما، حتى نكون واقعيين فـى ربط الرمز بالأثر وليس بالمدلول الدينى المفترض فيه، ففى مقبرة عثر عليها فى أنتيـنوى لسـيدة مجهولة، من أواخر القرن الثانى الميلادى، وجد عند قدميها الصليب بعلامـة عـنخ بين العلامتين A. W، وبجوار الجثة عثر على حزام طويل يحمل نقشاً علـيه MIKH ومسـلتين فارغتين، بالإضافة إلى نماذج صغيرة من العاج المطموس (الممسـوح خطوط الرسوم المصور عليه) وكذلك على قطع من الخشب غامضة وليس لها مدلول، من بينها قطعة واحدة لعلامة عنخ الأبدية.

واعـتقد "جايت" ــ الذى اكتشف المقبرة ــ أن النماذج العاجية والخشبية والسلتين وعلامة عنخ أشياء من قبل الأسرار الغنوسية جنائزية الطابع، وهى غير مدرجة ضمن الطقـوس المسـيحية المعروفة عند التلاميذ والرسل، إلا أن "جايت" لم يفسر لنا حقيقة الوظـيفة الجنائزية لتلك الرموز، والتى لا تزال مبهمة من حيث التوظيف الجنائزى فى تلـك الفـترة، فقد استخدم "جايت" هنا ــ ولأول مرة ــ لفظ العاج الغنوسى الذى يمثل مجموعـة مـن الحوريات أو الملائكة سواء كانوا سيدات أو رجال فى أوضاع هائمة حالمـة أو راقصة فى بعض الأحيان، وهى نماذج عثر عليها فى مقابر أنتينوى (شكل ٢٠٦ – ٢٠٧). وقـد تـبدو إلى حد ما آراء "جايت" محددة دون تنوع فى إثبات نظرية العاج الغنوسى أو تطويع ملامح الفن المعاصر آنذاك نحو العقيدة الغنوسية.

فهناك قطع كثيرة من هذا العاج محفوظة فى المتحف القبطى، لا تزال تبحث عن هويـة محـددة، وهى تميل إلى نفس الغرض الغامض وتحمل تلك الأوضاع الرمزية. بجانـب تلك القطع العاجية وعلامة عنخ نجد النقش MIKH الذى لم يفسر عند جايت، يبدو أنه مرتبط بالطقوس الجنائزية مسيحية الطابع، فيمكن اعتبار اختصار MIKH هو اختصـار لعـبارة (الشـهيد رفيق الرب) Μαρτος ιδιος ΚΗ، وهو مفهوم يتفق مع العقـيدة الغنوسـية ورغبة المؤمن بها فى الموت شهيداً لرفقة الرب من اجل الحصول علـى الخلاص، هذا بالإضافة إلى السلتين فهما بالقطع إحدى النماذج الغنوسية مصرية

الطابع، وهى خاصة بالتناول الجنائزى سواء للمتوفى المسيحى أو الغنوسى وهى إحدى الأسرار الغنوسية المعروفة.

تلـك التراكيب الغنوسية الرمزية، يمكن من خلالها تحديد الشكل الأولى للاقتحام الرمـزى لمعـالم الطقـوس الجنائزية المسيحية المبكرة، وقد ساهمت فيها بدون شك الروحانـيات الغنوسـية، الـتى جعلت أصحاب تلك المقابر يسعون نحو تلك الرمزية والأسـرار السحرية غنوسية الطابع، تلك الطقوس السرية كانت تقام داخل المقابر التى كانت تزود دائماً بحجرة خاصة لممارسة تلك الطقوس بها، لدينا دليل على ذلك فى أن مجمـع (هيبوبوليس) الذى انعقد عام ٣٩٣م أصدر ضمن قوانينه الرسمية قراراً بإبطال تلك العادات الجنائزية التى كانت منتشرة فى نطاق المسيحية الشرقية. ويمكن تأكيد ذلك أيضـاً فـى ضـوء تأثـير العقيدة المصرية القديمة نحو الالتزام بوجود تلك الطقوس والـرموز السرية التى تحقق له اطمئنان وأمن وسلامة لعودة الحياة والروح فى العالم الآخر، وبالتالى فالموروث الحضارى مستمر ومتمكن من العقيدة الجديدة أيضاً.

أيضـاً هناك المقابر الغنوسية المسيحية المكتشفة عليها فى أنتينوى والتى تبدو ذو طـابع وثنى عام، إلا أنها تضم بعض العناصر الرمزية الجديدة على الفن آنذاك، والتى فسرت على أنها انطباعات غنوسية تبدو وكأنها روح العصر الجديد. فالعديد من المقابر زودت جدرانهـا بصور مرسومة بألوان الفريسك تمثل إله الراعى ومناظر المتضرع، ومـناظر لأشـجار الجـنة، الحمامة، الطاووس، علامة عنخ، وهى رموز تبدو آنذاك جديدة، ولكنها استقرت بعد ذلك كمفهوم انتقالى فنى بين الشكل الوثنى والمفهوم العقائدى الجديد، فجميع تلك الرموز قد عثر عليها فى مقابر كثيرة فى أنتينوى، وهى تبدو مرحلة انفصـال اجتماعى قد حدث فيها خلال الفترة من نهاية القرن الثانى وحتى نهاية القرن الـرابع المـيلادى. ومسالة الانفصال الاجتماعى قد تبدو فى أنتينوى قائمة، فالطقوس الجـنائزية فـى المقابر ارتبطت بصفة دائماً مع الطقوس الدينية فى تلك المقابر، فكما فسـرنا مـن قبل إمكانية تعديل المقابر حتى تواكب الحركة الدينية الجديدة من الناحية المعمارية، وأن معظم مقابر الشهداء المسيحيين قد تحولت إلى كنائس صغيرة فى فترة الاضطهاد الدينى، فإنه فى أنتينوى قد عثر على مقبرة لسيدة منحوتة فى الجبل، أضيف إلـيها مبـنى خارجى، فسره جايت بأنه كان مسكناً أو مأوى لتلك السيدة (ويحتمل أنها

كانت من أتباع الغنوسيين)، وعندما توفيت السيدة ودفنت فى المقبرة المحفورة، تم بناء وتجهيز حجرتها الخارجية من قبل أتباعها أو أنصارها وأقاموا فيها طقوس دينية وجنائزية متصلة بالعقيدة الغنوسية وكذلك على روح المتوفية، الاحتمال الأكبر أن تلك الحجرة تحولت إلى كنيسة، فقد لاحظ "جايت" وجود حنية مزينة بزخارف غنوسية مثل صور لسيدة وهى تتضرع أو تصلى، وشجرة الجنة، الحمامة، والطاووس. هكذا كانت العلاقة بين الرمزية والطقوس الدينية المبكرة التى ارتبطت بحركة انتقال العقيدة من الطابع الغنوسى إلى الطابع المسيحى المحلى فى مصر، هذا الأمر يمكن تدعيمه بتقرير من متوفى كتبه قبل وفاته (وصية شخصية) لزوجته، المتوفى يدعى أورليوس كوليثوس، غنوسى – مسيحى، عاش فى النصف الأول من القرن الخامس الميلادى (أى بعد قرارات مجمع هيبوبوليس ٣٩٣م) ودفن فى أنتيلوى، الوصية باللغة اليونانية، وضح فيها قائلاً (أرجو أن يلف جسمى بالقماش الجيد، وأن يقام احتفال مقدس لراحة روحى قبل صعودها إلى الرب). والوصية تعبر على أن قرارات مجمع هيبوبوليس لم تنفذ فى مصر، وأن الطقوس الجنائزية والاحتفالات المتعلقة بها استمرت فترة طويلة، ومن ثم استمرت الرموز المرتبطة بها، وهو انطباع يؤكد على خروج الرمز واستمراره وتطوره طبقاً للبيئة والمجتمع المصرى وعاداته وتقاليده وليس خاضعاً هنا إلى إقرار مصير المسيح على المستوى العالمى.

كما عثر على نماذج أخرى فى مقابر بانوبوليس (أخميم) تحدد لنا سمات التصميمات المسيحية المبكرة، وتؤكد على وجود مفهوم الالتقاء بين الوثنية والمسيحية. فاللفافات التى تلف بها أجساد المتوفين، ظهرت فى بداية القرن الثالث، وهى تحمل رموز غنوسية الطابع مثل الحمام والصليب عنخ، والسمكة، والأرنب، وسلال الفاكهة، وكؤوس الخمر المقدس، كما أنها تضمنت أجزاءاً من الاحتفالات الديونيسية جنائزية الطابع. من بين التراكيب الرمزية الهامة فى الفن القبطى ما عثر عليه من التراكوتا فقد عثر على صليب ☥ بين علامتى عنخ (شكل ٢٦٩)، وهو ما يؤكد أن الشكلين لهما وظيفتان مختلفتان، فإذا فرض أن علامة ☧ تعنى كما أوضحنا (كن فى السلام)، وبالتالى فهى مرتبطة بالحالة داخل المقبرة والتى تمثل بداية الرحلة وتأمين رحلته حتى يصل إلى الملكوت، فإن عنخ ترمز للحياة نفسها فى العالم الآخر نفسه، فهى إيحاء

بمـــنحه حـــياة إلهـــية من قبل الإله نفسه، وهو المفهوم الذى تولد فى العقيدة الغنوسية وارتبطـــت بـــه طقـــوس سرية الطابع تعبر عن مفهوم الحصول على الريادة الغنوسية والوصول إلى قمة النظرية الإيمانية.

أيضـــاً مـــن الرموز الغريبة التى عثر عليها فى بانوبوليس فى مقابر مسيحية من القرن الثالث الميلادى، مجموعة صغيرة من اللفافات على حجم الأيدي موضوعة فوق صدر المتوفى. كان الاعتقاد المباشر أنها تقترب من نماذج تماثيل (الاشابتى) المصرية القديمـــة، والـــتى كانت توضع مع المتوفى للتعبير عن تابوت أوزوريس وعالمه، وهى إحـــدى الطقـــوس السرية فى العقيدة الأوزيرية، وعلى الرغم من تقلص استخدام تلك النوعية من التماثيل فى العصرين البطلمى والرومانى، إلا أننا لا نستطيع تجاهل التأثير المصرى فى تلك الفترة كموروث مصرى قديم فى الطقوس الجنائزية، بينما يمكن إعادة توظـــيفه كرمز مسيحى يخدم العقيدة الجديدة ويزيد من محليتها. فقد عرف عن المسيح معجـــزة قـــيام (لعـــازر) المومياء من الموت، وقد عرفت فى الأساطير المسيحية، بأن المســـيح قد أخرجه من مقبرته وهو فى هيئة مومياء، وأقام فيه الروح من جديد، وهى إحـــدى أهم المعجزات المقدسة عند الغنوسيين لكونها من أهم معجزات وأسرار المسيح الغامضة، لذلك فإن عمليات الالتقاء بين العقيدة الغنوسية والعقيدة الأوزيرية، قد ترتبط بانـــتظار المتوفى المسيحى للمسيح حتى يقيمه من الموت مرة أخرى فى العالم الآخر، وبالتالى فإن مفهوم الطقوس الشعبية ظلت تميزها الأسرار والغموض المتفق مع الذوق العام، والبحث فى العقيدة الجديدة على ما يتوافق مع هذه الطقوس الشعبية، الأمر الذى يزيد من تثبيتها فى المجتمع المصرى.

وقـــد أشرنا من قبل إلى تابوت (الدير البحرى) (شكل ٣٧) والذى كان يمثل فكراً غنوســـياً متأثراً بمفهوم الأقنعة الجصية المصرية ولكن الرموز المستخدمة هنا قد تكون وثنية وأعيد توظيفها من جديد، مثل كأس ديونيسوس الذى عبر عن كاس الخمر المقدس الـــذى يتحول شاربه إلى العالم الملكوتى ويصبح من خلاله رمز إلهى كامل، وهو فى نفـــس الوقـــت يعبر عن معجزة فى عرس قانا الجليل الذى تحولت فيه الماء إلى خمر مقـــدس أدى إلى إيمان العديد من الحاضرين فى هذا العرض بالمسيح آنذاك. كذلك نجد ســـنابل القمح التى ترمز عند المصريين القدماء بمفهوم الخير والحياة الأبدية السعيدة،

اتخذت كذلك فى العقيدة الغنوسية بجانب النبات السرى الذى نجده قد انتشر على صور الـبورتريهات الشخصـية فى الفيوم (شكل ٢٧٠)، وأصبح مقترناً بالطقوس الجنائزية غنوسية الطابع، كذلك نجد على التابوت صور الرجل وهو يرتدى قلادة غريبة الشكل، ويبدو أنها إحدى الرموز المقدسة أو المعروفة، ولم نلاحظ مثيل لها من قبل، فهى تعبر عـن رمـز للجماعـة فقـط. وتظهر أسفل رداء المتوفى الرموز الجنائزية المصرية المعتادة، مثل الإله أنوبيس والإله أبويوت (إله المأوى) وهما يحرسان سفينة سوخاريس التى ترمز للوصول الأبدى إلى أوزوريس، فهى وسيلة نقل الأرواح فى أمان إلى العالم الآخـر وتلـك الـرموز كانت قاسماً مشتركاً فى شواهد قبور كوم أبوبللو، وهى تمثل نموذج الالتقاء الوثنى المسيحى فى الفكر الرمزى الدينى (شكل ٢٢٥).

فى المتحف القبطى قطعة نحتية من مجموعة (مريت بطرس غالى) تتبع الطراز الأهناسـى، الذى يرجع إلى المرحلة النحتية الثانية خلال القرن الرابع الميلادى (شكل ٢٧٤)، وهـى عبارة عن مشكاة تسمى بركة المسيح، وهى تسمية معروفة بين مسيحى مصر الآن، ولقد تم اختيار تلك القطعة هنا بالذات لكونها تتضمن رموزاً عديدة بعضها مـتعدد الوظائف وغامض، والآخر له وظيفة محددة، لذلك وجدنا أن تلك القطعة يمكن لها أن تحدد لنا مفهوم الرمزية فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين.

القطعـة طولها ٢٨ سم وعرضها ٤٩ سم، وهى عبارة عن قطعة زخرفية نحتت من أجل وضعها كديكور حائطى خاص بمحراب فى كنيسة وليست ذات طابع جنائزى، ومـن هـنا يمكن قراءة بعض الرموز التى تحولت من المفهوم الجنائزى إلى المفهوم الديـنى الطقسـى فى فترة ما بعد الإعتراف بالمسيحية. من أعلى اللوحة يوجد إفريز نصف دائرى عريض مكون من شرائط مزودة بزخارف السبحة التى تشبه اللؤلؤ، وفى المنتصف نجد إكليل من الغار يخرج منه تمثال نصفى لرجل يرتدى هيماتيون وله تاج فـوق الرأس، وعلى جانبى القطعة نجد مساحتين مثلثتى الشكل بداخل كل منهما درفيل صغير يسبح إلى أعلى، وفى الجزء السفلى نجد إفريز متداخل من المنتصف فى طرفيه البارزتين وردة (زهرة) ذات سبعة أوراق، أما فى النصف السفلى من القطعة نجد إكليل آخر من الغار بداخله سيدة ترتدى خيتون، وبجوارها نجد على الجانبين درفيلين يسبحان إلـى أسـفل، أما فى منتصف المنظر تماماً نجد شخص يظهر من المنتصف فقط حتى

خصـــره تقريـــباً، وهـــو رجل ذو لحية، يرفع يده اليمنى (مشيراً إلى علامة المباركة بإصـــبعيه) ويحمل فى يده اليسرى صليب المباركة مرفوع على عصا، أما الهالة التى تلـــتف حـــول رأسه فهى دائرية مغلقة، وتبدو حدقة العينين مستديرتين وبارزتين بشكل واضح ومبالغ فيه، مما يضفى عليها طابعاً هندسياً خشناً بعض الشئ، أما الشعر واللحية فهمـــا محددان بأشكال منتظمة، بينما ثنايا الرداء تبدو مبالغاً فيها، وعلى حافة المشكاة نجد زخرفة على الجانبين، نحت فيها الفنان أرانب برية وهى تتأهب بأرجلها لقلب سلة مليئة بالفاكهة، الفنان حاول أن يعبر عن الأرانب المقيدة فوضع حول رقبتها عقد يمثل قيداً لها.

هكـــذا نجـــد أن القطعة تحمل العديد من الرموز، وليس هناك مجالاً للشك أن هذا الشـــخص الـــذى ينتصف المنظر هو السيد المسيح، الذى يرفع يده المباركة للصلاة أو الخلاص أو التبرك. أما الشخصيات التى تظهر ما بين الأكاليل (رجل وسيدة) فهى من الأمور التى لا يزال البحث جارى عن توضيحها، ولكننا نلاحظ أن الفنان أراد أن يقسم المنظر إلى جزئين أحدهما علوى والآخر سفلى والمسيح فى المنتصف، فيمكن أن نحدد اتجاهـــات التفسير هنا نحو العالمين العلوى والسفلى، وهى سمة الازدواجية فى العوالم الكونية المستخدمة فى الفكر المعاصر آنذاك، فالمسيح هو وسيلة الخلاص الذى جاء إلى الأرض والتى تمثل تلك المرحلة الوسطى وذلك للصعود بالمؤمن من خلال البركة التى يعطـــيها إلـــيه، فيهـــبط الجسد إلى العالم السفلى وتعلو الأرواح إلى الحياة العلوية، هذا الاتجـــاه الأولـــى لتفســـير تلك اللوحة، قابلها اقتراح تفسيرى آخر، فسر البورتريهات العلويـــة والســـفلية أنها صور رمزية للشمس والقمر. وذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى المقارنة بين صورة المسيح فى دير القديس أبوللو فى باويط، ومن حوله الشمس والقمر علـــى هيـــئة شخصيات آدمية (رجل وسيدة) ومزودين بأجنحة، وهما يمثلان اثنين من الملائكـــة، وتـــبدو مسألة الرمزية بالقمر والشمس مع التكوين الملائكى المصور غير مـــتوافقة ويشـــوبها مـــراحل شك كبير. فالأشخاص المصورون فى بورتريهات باويط يحملـــون صفة الملائكة ولديهم هالة نورية فوق الرأس، فهم يبدون كالملائكة المحيطة بالمســـيح، بيـــنما الأشـــخاص المصـــورة فى قطعة اهناسيا بدون أجنحة فهم أشخاص مجـــردون لا يحملـــون الصـــفة المقدسة، ومن هنا يحتمل أن يكون التفسير الأول هو

الأقــرب إلـــى الصواب، والذى يبدو مواكباً للمتغيرات الدينية والعقائدية آنذاك، والتى كانــت تهتم فقط بعملية الخلاص وبصفة خاصة فى القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فالــبورتريه العلــوى الــذى يمثل رجل، فهو يمثل كينونة المسيح الإلهية العلوية، بينما بورتريه السيدة فهو يمثل السيدة العذراء التى هى الكينونة الجسدية للمسيح أو هى رمز للعــالم الأرضـــى. وبالتالى نجد أن هذا المنظر بتلك الكيفية قد جسد لنا مفهوم المذهب المصرى الأرثوذكسى بعد الاعتراف بالمسيحية. من ناحية أخرى، نجد صور الدرافيل المصورة بجانب المسيح، فعلى الرغم من كونهم يمثلون رموزاً مسيحية شديدة القدم، إلا أنــه مــنذ منتصف القرن الثانى الميلادى قد اتخذت تلك الدرافيل سمة سكندرية خاصة بالبيــئة البحرية، واعتقد أنها ترمز للأعمال النحتية السكندرية بصفة عامة، لارتباطها بالدخول المسيحى الأول عبر البحر من الإسكندرية، أو لكنيسة الإسكندرية بصفتها أول كنيســة مصرية، وهى الكنيسة التى حاولت بعد القرن الرابع فرض سيطرتها بقوة على جمــيع الكنائس المصرية. ولكن على العموم لا يعرف أصلها الفنى بصورة محددة إلا لكونها خاصة بالبيئة البحرية لمدن حوض البحر المتوسط، ولكن رمزية اتجاه الدرافيل إلـــى أعلـــى أو إلـــى اسفل، لابد أنها كانت تعنى شئياً بالنسبة للفنان، فهما هنا يدعمان التفســير السابق للعمل الخاص بلاهوت وناسوت المسيح، فالدرافيل التى يمكن أن تعبر عن حالة الكنيسة أو حالة الشعوب قبل وبعد مباركة المسيح، وبالتالى فإن حالة الإيمان وعدم الإيمان وسائل عبرت عنها اتجاهات الدرافيل من صعود وهبوط حول المسيح.

بالنســبة للأرانب البرية، فإننا نجدها منتشرة فى معظم المنسوجات القبطية (شكل ١٨٣)، وبصــفة خاصة القطع التى استخلصت عنوة من أكفان المتوفيين المسيحيين فى مقابــر بانوبولــيس وأنتيــنوى، والأرنب من الرموز المسيحية مصرية الأصل، فيمكن القــول أنــه لــم يستخدم كرمز للمسيحية تقريباً إلا من خلال المنسوجات المصرية فى الفترة الانتقالية ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين. فموضوع الأرنب البرى وسلة الفاكهــة من الموضوعات الغنوسية جنائزية الطابع، فالفاكهة من ضمن الطقوس الوثنية الــتى اســتخدمت فـــى العقيدة الغنوسية كطقس جنائزى فى المقابر المسيحية المبكرة مستوحاة من مفهوم المائدة المقدسة فى المقابر المصرية القديمة، أما بعثرة الأرنب لسلة الفواكه، فهى تقع ضمن الأسرار الغامضة، والتى دائماً كانت تحتاج إلى تفسير مواكب

وهـــى أمور متعلقة ببعض الرموز المركبة، وبالتالى فإنه من المفترض أن هذا الأرنب الــبرى الذى كان يرعى فى العالم الدنيوى دون هوية أو تحديد إلهى، وأثناء سيره عثر على تلك السلة المملوءة بالفواكه، فأقدم على إدراك ما بداخلها، وليس بعثرتها كما فسر بعض العلماء، وذلك لأنه من المفترض كما نجد فى الصور الأخرى، أن الأرنب يلتقط فقــط مـــن كافة الفواكه التى بداخل السلة العنب رمز الخمر المقدس، ويأكلها بعد ذلك. ولديــنا العديــد من الأمثلة التى تصور الأرنب يأكل من عنقود عنب يخرج من السلة، وبالــتالى فالأرنــب هنا يمثل حالة البشر قبل ظهور المسيح، وبالتالى العنب هو رمز للمســيح ضـــمن سلة الفواكه التى تتسم فى العهد القديم بسلة الأنبياء، وكون المؤمنين يلــتفون حـــول المســيح، فهى كناية عن دور المسيح كراعى أو كخمر مقدس يوحى بالإيمان لهؤلاء الرعية.

بالنسبة لعملية التقييد أو الربط للأرنب البرى هنا، فهو يرمز للقيود والمعاناة التى عاناهـــا المصريون قبل قدوم المسيح وأن الأرنب المقيد لم يستسلم لحالة القيد، بل اتجه ناحـــية الســـلة لمعـــرفة مـــا بداخلها، ومفهوم القيود فى العقيدة قد يبدو مقترناً بالحالة الغنوســـية وإثبات مفهوم الخلاص وقوة المسيحية المخلصة. عموماً فإن السلة المملوءة بالفواكـــه رمزية مصرية توحى بمفهوم الخير والسعادة الأبدية، فهى ترمز هنا لمفهوم العقــيدة أو الخـــلاص القادم من بركة المسيح، وبالتالى فإن تلك الرمزية تؤكد المعنى السابق المقصود فى اللوحة.

أما بالنسبة للأزهار التى تأخذ ربما شكل الصدفة (شكل ٢٧٦، ٢٧٧) والتى تزين الجانبيـــن الســـفليين من العمل الفنى، فيى ذات معنى خاص بالصور المسيحية المبكرة وحالة الرهبان والمتنسكين، ولا سيما فى العقيدة الغنوسية والتى اعتبرت الرهبان ما هم إلا زهور تنبت فى الصحراء القاحلة، وبالتالى فإن ارتباطها بالصدفة الرومانية قد يكون جائزاً من خلال أن الصدفة كانت تعنى لدى المسيحيين حالة الولادة من جديد، وبالتالى فالراهب يعتبر نفسه قد ولد من جديد مثل أفروديتى، ومن هنا خرجت تلك الزهرة بهذا الشـــكل مثل الصدفة، وهى تحدد مفهوم الولادة الجديدة من خلال مباركة المسيح، كذلك وجـــود الزهرتين فى الجانب السفلى أى الأرضى (الجانب الناسوتى) فقط قد تؤدى إلى نفس المعنى فى تقسيم اللوحة إلى قسمين أرضى وسماوى.

نلاحـــظ أن التنســـيق الفنى والرمزى كان فى منتهى البساطة والوضوح، وهو ما يفسر أن تلك الرموز كان يواكبها حركات شرح وتفسير مستمرة ولا سيما فى المرحلة المـــبكرة، ثـــم بعد شيوع الرمز يلتصق به التفسير المواكب له سواء كان مستوحى من المـــوروث القديم المصرى أو اليونانى، أو معدل بتوظيف جديد لخدمة العقيدة المسيحية الجديدة فى مصر. تلك المحاولات كانت تخدم حركة انتشار المسيحية وحركة تمصيرها بصورة صحيحة فى مصر.

وعلـــى ذلـــك فإن الاتجاه الدائم لتفسير الرموز المسيحية فى مصر، لابد أن يقـــترن بحركة تطور العقيدة وسبل تقبلها على المستوى الشعبى فى المجتمع المصرى آنـــذاك، فيمكـــن الآن تقييم بعض الرموز التى انتشرت بصورة كبيرة فى الفن القبطى بعناصره المختلفة.

فعلى سبيل المثال، نجد أن السفينة كانت من أهم الرموز المسيحية التى استخدمت فى الفن القبطى، فهى مستوحاة من سفينة سوخاريس التى تنقل الأرواح (الكا) إلى العالم الآخر، وبالتالى اقترنت برمزية الكنيسة التى تنقل المؤمنين إلى البر المنشود بر الأمان، وهى فى نفس الوقت ترمز للجنة المنشودة، فهى رمز للخلاص التى نجا من خلاله نوح والمؤمنيـــن (فـــى قصـــة سر التكوين)، كما أنها كانت ترمز إلى الكون كله من خلال إحاطـــتها برمـــز A.W أو الـــبداية والنهاية على شواهد القبور، السفينة صورت فى حجـــرات الرهبان بصورة مكثفة فى مقابر البجوات وفى دير الأنبا أرميا بسقارة ودير القديـــس أبوللـــو فـــى باويط (شكل ٢٧٢، ٢٧٣)، وهى تمثل ارتباطاً عقائدياً وإيمانياً مخـــتلف عـــن ارتباطها بالبحر أو البيئة الساحلية، ومن ثم فإن دير السريان حالياً نفذ معماريـــاً من الخارج على شكل سفينة، فالسفينة رمز للراهب الذى يمكن من خلاله أن يعـــبر بها إلى العالم الروحانى الذى ينشده، كما أنها تجسد الأساطير اليونانية أسطورة (يولـــيس) الـــيونانى الذى قيد فى السفينة التى عبرت به فى البحار الهائجة ومر على الحوريـــات وشاهد جميع اللذات إلا أنه يمسك بقيده فينجو من شهواته، نفس المفهوم قد استخدم من خلاله السفينة التى تحمل المؤمنين وتصل بهم إلى بر الأمان.

من أكثر الرموز انتشاراً ليس فى مصر فحسب بل على مستوى العالم الرومانى، الأسماك، والتى شبه بها المسيح فى الملكوت السماوية، فالمسيح هو السمكة التى تدخل

الشباك وسط الأسماك الأخرى، كما أن الأسماك هى رمزية العشاء المبارك ومعجزة المسيح فى إشباع خمسة آلاف شخص من سمكتين وبعض الأرغفة، كما أن حروف كلمة السمكة باليونانية Ισχυς هى حروف أولى لجملة (يسوع المسيح بن الله المخلص) Ιησους χριστος (θεου) Υιος Σωτηρ، لدينا صور للأسماك على جدران مبنى كوم أبو جرجا غرب الإسكندرية من القرن السادس الميلادى (شكل ٢٧٥)، كما أنها كانت قاسماً مشتركاً مع معظم الزخارف النسيجية فى الفن القبطى، ووجود التأثير البحرى يُرجع تلك الزخارف إلى مدرسة الإسكندرية صاحبة الأساليب المتميزة فى الزخارف البحرية.

من المخلوقات البحرية التى استُخدمت أيضاً بصفة رمزية فى الفن القبطى، التنين البحرى الذى صور على إحدى المنحوتات الحجرية فى اهناسيا، وهو يمثل قوى الشر التى تمتطيها بعض الحوريات، ويبدو هذا التنين هو رمز إلى (تيامات) المخلوق الأسطورى فى العهد القديم الذى يرمز للشر الموجود فى البحر، هنا حاول الفنان أن يرمز إلى سيطرة الحوريات على هذا التنين، والحوريات بدورهن يمثلن الكيان الروحى للراهب أو المتعبد فى العقيدة المسيحية أو الغنوسية، فتلك الكينونة الروحية تسعى دائماً للتغلب على القيمة الشريرة المتمثلة فى الرموز البحرية.

وقد أدت القصص المستوحاة من العهد القديم أدواراً هامة فى تنمية مفهوم الرمزية الدينية، ويبدو ذلك واضحاً فى الفترة المبكرة، ففى مقابر البجوات على سبيل المثال، صورت سفينة نوح فى الحجرتين ٣٠، ٨٠ من المقابر (شكل ٧٤، ٨٥). وتبدو السفينة هنا رمزاً للخلاص، بينما يبدو نوح وأبناؤه رمزاً للمؤمنين الذين جاءهم الخلاص الإلهى، وتبدو الحمامة المصورة التى جاءت بالبشارة وبالنجاة تحمل غصن الزيتون، ومن هنا نجد أن المنظر عموماً يجسد مفهوم الخلاص برمز بحرى فى منطقة صحراوية وهو الذى يؤكد أن الرمز هنا قد ارتبط بالعقيدة أكثر من ارتباطه بالبيئة الساحلية.

نفس الاتجاه نجده فى صور النبى يونان والحوت وهى من أهم المناظر التى انتشرت فى الفن المسيحى عموماً وظلت مستخدمة لفترات طويلة، القصة ترمز لحالات العصيان والجزاء والتوبة والخلاص، وهى حالات هامة فى العقيدة المسيحية المبكرة،

وحالـــة عصيان النبى يونان لربه جاء جزاؤها أن ألقى فى البحر وابتلعه الحوت (شكل ٨٢)، ثـــم تـــاب إلى ربه وطلب المغفرة وهو فى بطن الحوت، إلى أن تقبل الرب منه وخلصـــه بأن ألقاه الحوت على البر وسكن تحت خميلة نباتية يستعيد قواه. تلك الحدود التفسيرية للقصة واكبها تصوير فنى رمزى فى أغلب الأحيان يبدأ بمنظر السفينة لحظة إلقـــاء يونـــان، ثم منظر ابتلاع الحوت له، ثم منظر إلقاء الحوت ليونان على البر، ثم منظره وهو راقد تحت خميلة من الكروم، تلك المناظر الرمزية يمكن تحديد بعض منها فى صور جدارية لمقبرة الورديان بالإسكندرية (شكل ١٣٥)، فى المقبرة رقم (٣٠) فى مقابر البجوات، فهى لوحات تجريدية توضح أهمية المنظر المستوحى من العهد القديم، وتوظـــيفه لخدمـــة الطقوس الدينية فى التعبير المباشر عن الخلاص أحد سمات الفكر الديـــنى المعاصـــر آنذاك. (ويمكن متابعة العديد من تلك الرموز المستوحاة من العهد القديم والنماذج الأسطورية فى الفصل الثالث عن التصوير الجدارى فى الفن القبطى).

ممـــا ســـبق يمكن القول بأننا أمام أدلة أثرية تؤكد أن هناك مفهوم فنى جديد طرأ علـــى الفن المصرى خلال الفترة ما بين القرنين الثالث والرابع الميلاديين، واكب فكر ديـــنى معيـــن، وأيضاً موقف سياسي مضاد يمثل رد فعل قوى، وبناء عليه جعل الفنان القـــائم على هذه الأعمال يلتزم بالتخفى وبعودة الروح الوطنية فى رموزه. وكما كانت الغنوسية والمسيحية غامضة فى الفترة المبكرة، فإن الجزء الرمزى الذى واكب التعبير عـــن هذا الغموض قد رسخ فى أعماقها، وحدث له نوعاً من التحوير والتوجيه المباشر لمعانى محددة، فضلاً عن مسألة الإحلال والتبديل التى حدثت لبعض الرموز المستوحاة مـــن الأعمال الجنائزية المصرية القديمة، وهو المجال الخصب لديه من حيث الرموز والطقـــوس الســـرية والفكـــر الأســـطوري الغامض حيث تحول الفنان القبطى فى هذا الأرشـــيف بحـــرية كاملة فى اختيار الموضوع وتوظيفه لخدمة العقيدة ولخدمة الوعى الفـــنى المعـــتاد فى مجتمع معين. لذلك فإن عملية الإبداع الفنى هنا، يمكن القول بأنها تحققـــت لأنهـــا وظفـــت الأعمال الفنية القديمة أو المبتكرة ـــ برموزها وموضوعاتها وأساليبها الفنية ـــ فى وظيفة جديدة وبرؤية فنية مختلفة لخدمة المجتمع. ومن هنا يجوز لـــنا أن نطلـــق على فنانى مصر فى تلك الفترة الغنوسية أو المسيحية أنهم مبدعون من حيـــث الـــتعامل الفنى الموجه الهادف، مبدعون لأنهم حققوا طفرة فنية جديدة استمرت

حتى الآن ليس فى مصر فحسب، بل أن الأنماط التى حققوها هى السائدة إلى الآن فى الفن المسيحى عموماً، والمعنى المقصود لم يتغير سواء من حيث التراكيب الموضوعية أو التراكيـــب الأسلوبية فى الصيغة الفنية، وبالتالى فإن مفهوم النظرية الاجتماعية فى الرؤية الفنية، نجدها قد تحققت باندماج العناصر الثلاثة الموروثات الحضارية والصنعة الفنية المتميزة والوعى الجمالى الذى نجح فى استمرارها وقبولها والتفاعل معها.

مراجع الفصل السادس

السحر والنبوءة والرمزية فى الفن القبطى

أولاً: عن السحر والنبوءة فى الفن القبطى، راجع:

-Wilkinson, R., H., Symbol & Magic in Egyptain Art, London, (1999), pp. 148 f.

-Ogdan, J. R., Observations on a Ritual Gesture, After Some Old Kingdom Reliefs, JSSEA XI, (1979), pp. 71-76.

-Ogdan, J. R., Some Reflections on the Meaning of Megalithic Cultural Expression in Ancient Egypt with Reference to The Symbolism of The Stone, V.A = Varia Aegyptiaca, San Antenio, 6, (1990), pp. 17-22.

-Maarten, R., J., Magical and Symbolic Aspects of certain Materials in Ancient Egypt, V. A. 4, (1988), pp. 237-242.

-Wolfhart W., W., Symbol, Symbolik, L. A. = Lexikon der Ägyptologie, Vol., VI, (1986), pp. 112-128.

-Scott, W., Hermetica, The ancient Greek and Latin Writings which contain religious or teachings ascribed to Hermes Trismegistus, Oxford, (1936), pp. 181-182.

-Eusebius, H. E., 2-13.

-Fowden, G., The Egyptian Hermes, New Jersey, (1993), pp. 75-86.

-Morenz, S., Religion und Geschichte des alten Ägypten, Gesammelte Aufsätze, Weimar, (1975), pp. 1115-119.

-lloyd, G. E. R., Magic, Reason and Experience. Studies in the Origin and development of Greek Science, Cambridge, (1979), pp. 10-58, 263-264.

-Mahé, J. P., Le Sens des Symboles Sexuls dans quelques textes hermetiques et gnostiques; (N. H. S), Nag Hammadi Studies, 7, (1975), p. 123-125, Sp., 139-141.

-Seagal, A. F., Hellenistic Magic, Some questions of definition, S. G. H. R., Etudes Preliminaires aux religions Orientales dans P. Oxy, 196, 197, 1012, 1256, 1148, 1149, 1151, 1265; P. Masp., 67136, 67137

-Milne, History of Egypt under Roman Rule, London, (1924), pp. 215 ff.

Crum, JEA XX, (1926), pp. 189 ff.

-المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٤١٣-٤١٥، ٨٠٢، ٨٠٣.

*حول الرمزية فى المقابر المسيحية المبكرة فى مصر الوسطى فى أنتينوى وبانوبولس:

-Scott, M. P. D., Paganism and Christianity in Egypt, Cambridge, (1913), p. 167 ff.

-Gayet, L'art Copte, Paris, (1902), pp. 36 ff, 112-113.

-Leclercq, op. cit., Colls. 827.

-Gayet, A. M. G., XXX. I, pp. 58 ff.

-Forrer, R., Die Gäber und Texitilfunde Von Achmim (Panoplis), Vienna, (1981), pp. 12-14.

-Forrer, R., Die Frühchristlichen Alterthümer Von Achmim, (Panoplis), A. P., (1893), pp. 10-11, 16-17.

-Chridt Tombs, op. cit., (1963), no., 263, 288-290, 329.

*الرمزية فى الفن القبطى

-Scott, op. cit., (1913), pp. 23 ff, 180-181.

-Duthuit, op.cit., (1931), Pl. XIII.

-Drioton, Trois Documents Pour L'etude de L'art Copte, B. S. A. C. X., (1944), pp. 69-79.

-Leclercq, DCAL, XI. Col., 2718, Fig. 7261.

-عـزت قادوس، الرموز البحرية ودلالاتها فى الفن المسيحى المبكر فى مصر، بحث فى ندوة سواحل مصر الشمالية عبر العصور، إبريل، (١٩٩٨)، (تحت الطبع).

-Leclercq, op. cit., IX Col., 1008.

-Kendrick, Catalogue of Textiles from burying grounds in Egypt, London, (1920), I, Pl. XVII, no. 69.

-Ballet, P., Isis Assise Sur La Corbeille au Sistre, au Pot Rond et au Miroir, BIFAO, (1994), Vol. 111, pp. 21-32.

-وليم كلارك، الرمز والأسطورة فى مصر القديمة، (مترجم)، القاهرة، (١٩٩٨).

-Rutschowscaya, M. H., Bois de L'Egypt Copte musée du Louvre, R. M. IV., Paris, (1986), pp. 112 ff.

-Benazeth, D., Les Encensoirs de la Collection Copte du Louvre, R. Louvre, (1988), pp. 294-297.

-Douglas, J., Brewer and Emily Teeter, Egypt and the Egyptians, Cambridge, (1999), pp. 188 ff.

القسم الثانى

الفنون والآثار البيزنطية

الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطى

تقديـــم عام لمقومات الفن البيزنطى

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هـــذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصى أتساع لها فى عصر الإمبراطور تـــراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسى غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت فى الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، وألـــبريا فضـــلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسى حتى طرابلس، فى حين شمل الجزء الشرقى من الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالى بلاد النهرين فضلاً عن الشـــام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الرومانى حتى بلغ فارس والهند. ولقد تمـــيزت الإمـــبراطورية الرومانية بتماسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متبايـــنة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض والذى جعل من هذا البحر شريان رئيسى يربط بين مختلف أجزائها فى حيـــن ســـاعدت الأنهـــار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضلاً عن الطرق المعبدة التى اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير فى العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية فى أزهى عصورها فى الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركورس أوريليوس ١٨٠م.

وعـــندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية فى عزل الأباطرة وأقامت غيرهم بعـــد أن كـــان الجـــيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبـــة فى أيدى رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادى وهـــى أزمـــة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أســـرة ســـبتيميوس سفيروس الذى كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أى

الأحــوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادى مما أدى إلى تفشى الفوضى فى الداخل وإنعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقــد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة على جبهتي الراين والدانوب فى الوقت الذى تــزايد فــيه الخطــر الفارســى على الولايات الأسيوية. وفى وسط الفوضى الشاملة والحــروب الأهلية التى عمت الإمبراطورية فى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لكى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضت على تلك الفوضى وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقوة العالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فــى الشــرق وأتخــذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيقوميديا على الساحل الشــمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتــبارات عســكرية فــى نقــل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقلديــانوس عــن عــرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الذى اســتطاع أن يتغلــب علــى خصــومه ومنافســيه واحــداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمــبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور قنسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كــان يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والــتى كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عــالم العصــور الوســطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحي كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية.

الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلــى روما جديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة الــتى أسســها الاغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعهــا حــتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

ولــيس هــناك شــك فــى أن تأســيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة

تفهمــه للأوضاع الجديدة التى أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امــتلك مــن الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة الــتى أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشــرق مــياه مضـيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبى ومن الغرب العاصمة نفســها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضايق التى تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطــرق الــتجارية العظيمة التى تربط البحر الأسود ببحر إيجة وتربط أوروبا شمالها ووســطها وغــربها بقــارة آســيا وأيضاً قارة أفريقيا فى الوقت الذى تتوسط فيه هذه العاصــمة الجديــدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أى الأحوال لم يدخر قنســطنطين وســعاً فــى جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المــنطقة ذات الأحــوال الحضــارية الإغريقــية حيث جاء قنسطنطين بآلاف الصناع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قنسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقــد أصــبحت العاصمة الجديدة التى أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمــة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قــرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كــتابة هــذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ مــن الــدور الضــخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومــئات الأماكــن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمبانى الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التى كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثانى من تلال المديــنة وهــذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قنسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلــية يدخــل الإنسان إليها من كلا جانبها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتماثيل، بينما أقيم فى الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واســع تقــوم على جانبيه قصور وحوانيت وتظلله البواكى المعمدة ويمتد هذا الطريق

مخــترقاً المديــنة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قــدم وسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطــرف الشمالى لهذا الميدان قامت كنيسة أياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبى شيد القصر الرئيسى للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكسس الضخمة التى كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كــان يقــوم بــناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشعب الطرق العظــيمة والكبــيرة (لا يزال بعضها باق للآن) والتى تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهــناك أيضاً فى غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كــان يمــتد القصر الإمبراطورى أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبــواب معمدة بينما انتشرت بيوت الأشراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أمــا الشــوارع الجانبــية والتى كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت التجار ومســاكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالــباب الذهــبى فــى سور قنسطنطين حين ينفتح هذا الباب على بحر مرمرة وكانت القصــور تقــوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسيداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضــارة جديــدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشــملت الإنــتاج الفــنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتى اســتمرت حــتى سقوط العاصمة فى أيدى المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطى

مــن الصــعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القــول أنــه مــع انــتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آســيا وآســيا الصــغرى وأوروبــا بالإضــافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمــبراطورية الرومانــية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق

العناصـــر الفنية ذات الأصول المختلفة لكى يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلـــق عليه الفن البيزنطى سواء فى مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى فى مجال الفنون الصغرى ولكى نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطى ينتمى لأصول سبعة هى:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستى).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران – العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهللينستى

المقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التى امتدت إليها الحضارة الهللنيســتية مــثل الســاحل الغــربى وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إنطاكية) ومصر (الإســكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهللينستى الذى استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادى لم تعد تلــك المراكــز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بــدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامل الشــرقية القــوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالية). أيضاً فى العصــر الــرومانى ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيللينى إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

بــرغم مــن تواجد مقومات الحضارة الهللينستية فى بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً فى وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلى وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هنا التراث الفنى خاصة الميل لاستخدام

الحـيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأسد والنمر وهى عناصر زخرفية ظهرت أيضاً فى الفن اليونانى فى العصر الهللينستى. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً فى الفن البيزنطى خاصة فى مجال النحت سواء فى القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى فى الفن السلجوقى فى القرن الثانى عشر الميلادى.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت فى تكوين ملامح فنها فى البداية على الفن الإغريقى إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطورى أصبح للفن الرومانى ملامحه الخاصة خصوصاً فــى مجــال الصــور الشخصــية والنحت التاريخى ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التى خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قنسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمرة فى ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الرومانى فالمــبانى الــتى شـيدت فى القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التى اقيمت فى المدينة كانت ذات طابع رومانى حتى القانون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضــارة الرومانــية نقلهــا قنسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمــبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الرومانى الذى اتخذتــه المديــنة. بالــرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغريقى لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللســان الإغــريقى على اللاتينى وفى القرن التاسع لم يعد أحد فى القسطنطينية يعرف اللغــة اللاتينــية، حــتى فى مجال الفن أخذت مظاهر الفن الرومانى تتقلص كالصور الشخصــية الإمــبراطورية وتتغــير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفنى دون تحديد لهوية هذا الفن، ففى سوريا توجــد المــدن ذات التراث الهللينستى وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المــدن الداخلــية الــتى تقع على طرق القوافل و أهمها مدينة دورا أوروبوس Dura Europos ثم يأتى بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلى نستطيع أن نقول أنه

مضـــاد للـــتراث الهللينستى وهذا التراث المحلى هو الذى يجمع بين الاتجاهات الفنية الـــثلاث نظـــراً لأنه هو الذى أثر فى الفن البيزنطى وهو التراث الذى يطلق عليه الفن الســـريانى. هذا التأثير يظهر بالذات فى مجالى التصوير الحائطى والفسيفساء وينعكس فـــى الاهـــتمام لـــيس بالجمـــال فى حد ذاته ولكن بالمعنى الذى تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطى والمتأثر بالفن السريانى يوضح عناصـــر ذلـــك الفـــن من خلال التصوير بالوضع الأمامى وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجســـم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقـــد ظهـــر هـــذا الاتجاه أول ما ظهر فى ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكى بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية مـــن مقومـــات الفـــنون القديمة فى جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشـــر مـــن تلك على الفن البيزنطى أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضى والذى يمكـــن أن نـــتلمس خطاه فى بالميرا ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر فى الفسيفساء والمـــنحوتات مـــن القـــرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذى ميز الفن السكندرى خاصـــة فـــى مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً فى التصوير الحائطى فى كبادوكيا وأرمينـــيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً فى تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهى الصور مع الكتابات التى استمرت فى المشرق المسيحى حتى القرن الثامن عشر.

ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهللينستى والسريانى يعتبران من أقوى المؤثرات فـــى بـــلاد الفن البيزنطى. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب أن نشير إلى مصر ففى الوقـــت الذى استمر فيه الأسلوب الهللينستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أســـلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديـــم بالإضـــافة إلـــى مـــا يظهر فيه من مقومات الفن الهللينستى والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق الوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين نعنى به تلك المنطقة الشمالية التى يغلب على تكويـنها الأحجـار التى استخدمت فى العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمى استُخدم الطوب وليست الأحجار.

لقـد كـان شـمال العـراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما فى العصور الكلاسـيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقى وغربى واستمر فى الشرق منها الطابع السامى أما فى القسم الغربى فقد تأثر بالحضارة الهللينستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشـرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السريانى والهللينستى بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معـنى ذلـك أنه فى القسم الشرقى فى مجال العمارة تظهر القباب المبنية بالعقود لكنها تغطى مبانى مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسى ولازالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتى أثرت بشكل مباشر فى العمارة البيزنطية.

ولا يقتصـر التأثـير الحضارى لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطى.

سادساً: جنوب فارس (إيران- العراق)

بالـرغم مـن أن السلوقيين ــ ذوات الأصول المقدونية ــ استطاعوا فرض سـيطرتهم على القسم الجنوبى فى بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالى أسبغوا الـتراث الهللينستى على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقض نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التى أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها فى عهد الدولة الساسانية فى ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة فى إشناو فى جنوب العراق وفى شمال فارس مثلما فى مدينتى شابور وبرسوبوليس.

وقـد صـاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساسانى الذى حظى بانتشـار واسـع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامى لما كان له الأثر الواضح فى

تطور وليس تكوين الفن البيزنطى، هذا التأثير الساسانى يظهر فى مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادى.

سابعاً:شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيرانى أى الساسانى فى الفن البيزنطى فالمقصود بذلك القســم الشــمالى من إيران والذى ارتبط بالقبائل التركية التى تميزت فى مجال العمارة باســتخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما فى مجال النحت فقد فضلوا النحت الواطئ الذى يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أمــا فى مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين ونفس العناصر الزخرفية فى الطلاء بالمينا التى انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هــذه العناصـــر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت فى العصور المبكرة وبالتالى تطورت هذه العناصر حسب المكان الذى انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشـــمالى الــذى يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الثانى: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التى ظهر فيها الفن الساسانى والبارثى.

لقــد قــام هذا الفن بدور ملحوظ فى تكوين الفن البيزنطى وتجئ أهميته بعد الفن الكلاســيكى إيماناً بمثاليته والفن السريانى بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحى أصــبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بــيزنطة عــن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر فى تأثر هذا الفن الإيرانى التركى بالفن السريانى.

وعلــى ذلــك فإن الاتجاه الزخرفى فى الفن البيزنطى قد وصل إلى بيزنطة عن طــريق الشــرق أكــثر منه عن طريق الغرب. على أى الأحوال يمكننا القول أن الفن البــيزنطى هــو مزيج بين فنون الشرق والغرب أى بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالــية مــن جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية

الرومانــية وتفضــيل الوضــع الأمامى وكل العناصر الزخرفية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والجمود من النحت الأناضولي.

كــل هذه العناصر بقيت في خلفية الفن البيزنطي إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فــإن الدور الأساسى فى تكوين الفن البيزنطى يمكن تقسيمه بين اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

على أى الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شــغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الــثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلــك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس الحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

مراجع الفصل السابع

مقومات الفن البيزنطى

- Frend, W.H.C. The Early Church. From The Beginnings to 461. London,, 3rd ed. 1991, reprinted 1992, 14-19
- Jones,A., The Cities of the Eastern Roman Provinces, Amsterdam, (1983), pp.309ff.
- Veyne, P., (ed.), A History of Life: From Pagan Rome To Byzantium, Cambridge,1987,353-382. M. Krause, Die Menasstadt, in (Koptisch Kunst), (1963), 131-136
- Maaty, T., The Church, House of God, Alexandria, (1982) pp. 280-288;
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- DEICHMANN, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- HAMILTON, J. A., Byzanine Architecture and Decoration, London, 1933.
- JONES, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- MILLET, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.
- Morey, C., Early Christian Art, Princeton 1992.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York,1962).
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
- Strzygowski, J., Origin of Christian Church Art, Oxford, 1923.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- URE,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VANMILLINGEN, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- WULFF, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft)., Berlin, 1914-24.

الفصل الثامن

ملامح العمارة البيزنطية

تقديم

سبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطى والتى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفريق فيما بينها فى المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التى بنيت لخدمة الدين الجديد بمعنى أو بآخر.

الأجزاء المعمارية للكنيسة

وفى الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المبانى العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقى والملامح الجديدة للفن البيزنطى ظهرت بالذات فى الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلا عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا

القــول فإنــه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التى تكونت منها تلك الكنائس هى كالآتى:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهــو فــناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـ Porticus الذى يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus مفتوح من ا لخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات فى هذا Porticus وهى المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجــود حواجز خشبية تفصل الــ Porticus عن الفناء الخارجى Atrium ، وبصفة دائمــة يتواجد الــ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات فى Atrium بيــن الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقى للــ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومــنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة فى الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير فى العبادة المازية وهى عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليســت هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبــيق عملــى لمــا توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطورى حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففــى الكــنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد فى ثلاث جهات فقط أما الجهة الــرابعة وهى الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للــ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنســبة للكــنائس فى روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الــ Porticus يمتد فى أربــع جهــات وفى كنائس آسيا الصغرى كان الــ Porticus فى الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما فى الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح مــن جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح فى الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواســطة أبــواب ضيقة. يوجد فى وسط Atruim فى العادة Kantharos أى حوض التعميد وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الــ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الــ Atrium يوجد أحياناً Propilo

وهو مدخل معمد وهو الجزء المعمارى الذى كان يسبق المعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهــذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية ναρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجــب ألا نخلط بينها وبين الــ Porticus الشرقى، فالــ Narthex يلاصق مباشرة واجهــة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيســة أطلــق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجزء الإبتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومــن الناحية المعمارية فالــ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحــدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجــدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتهــا وتتصــل الــ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمــدة. وكانت وظيفة الــ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو النادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائــيا الديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانــت الواجهــة فى الكنائس القديمة غاية فى البساطة من الناحية المعمارية ففى الجــزء الأســفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخل للكنيسة بينما من أعلــى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للداخل وذلك فى حالــة وجود ثلاث صالات داخلية. فى بعض المناطق وخاصة فى الشرق كانت تتواجد علــى الواجهة بعض الكرانيش وبعض الزخارف الحلزونية البارزة وفى الكنائس التى يوجد بها Atrium وNarthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوى والنوافذ وأيضاً فى الجمالونات التى تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهى تكون جسم الكنيسة ذاته وهى مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذى يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الأخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحـيانا يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبى وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات فى العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التى تحوى سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من الـنادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفى هذه الحالة نجـد أن الصالة الرئيسية الكبرى هى الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجمـاً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التى تحمل العقـود. وابـتداء من القرن الخامس بدأ يظهر فى كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصـر معمارى جديد انتشر بعد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معمـارى اسـتخدم كحلقة وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعمـارى وفى العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذى بـنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه فى العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامة عن العمود نظـراً لعـدم توفـر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

فـى كـنائس القـرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسـبة للصـالة الوسـطى هذه النسبة هى ١: ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسـة البيزنطـية بهـذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنه فى الكنائس التى ترجع إلى القرون الأولى كان السقف فى العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفى معظم حوض الـبحر الأبـيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعمـارى Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحـياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلك انتشر اسـتخدام القـباء والقـباب ابـتداء من القرن الخامس ولقد فرض استخدام القبة حلول

معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يســتخدمون عــوارض مرمرية فى فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمــر، هــذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علــوى فوق الصالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، فى الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فى العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحــراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين ليبتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففــى المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل المبــنى وتنتهى عند حنيتيها الصغيرتين بجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مســتقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانــياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتفة حولها لكى تمــر أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما فى كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثانى الذى يظهر فقط فى الشرق.

سادساً: منصة الشمامسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحــراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مســتواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتــتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسى الشمامسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهــو أهــم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

١- مذبــح علــى شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وســطى أو علــى أربــع أو أكــثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.

٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

٣- مذبــح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجر أو مــن المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابــتداء مــن القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى ســبيل الديــن الجديــد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الــرفات تحــاكى الأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المذبح المبنى على

شـكل كـتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشـهداء بينما فى حالة المذبح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت فى داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفـات الشـهداء تحفظ فى حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور فى الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الـ Presbiterion فى الكنائس العامة وحقيقى أن عنصر المحاريـب وجـد أيضاً فى العمارة الوثنية سواء فى البازيليكات أو فى المعابد إلا أنه اسـتخدم أيضاً فى الكنائس المسيحية لاحتواء كرسى الأسقف الذى كان يوجد فى وسط الـتجويف والمحـاط من الجانبين بكراسى الشمامسة الذين كانوا يجلسون على جانبى الأسـقف ونظـراً لأن الأسـقف ـ حسب العقيدة المسيحية ـ يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بيـنما بقية الشمامسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعمارى يمثل الكنيسـة نفسها بمعناها المعنوى ومعظم الكنائس بها Abside أو محراب واحد يتطابق مـع الصـالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محاريب واحد كبير فى الوسط واثنان على الجانبين، فى العادة يكون شكل المحراب نصف دائرى وفى الغالب نجـده بارز فى الحائط الخارجى إلا أنه فى قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مستقيمة وليست بارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثمانى كما أنـه لا توجـد دائماً نوافذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددها فردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية فى الجدار الخارجى للمحراب، أما الجـدر الداخلـى فإنه من أكثر الأماكن الذى تتواجد فيه الزخارف والصور المرسومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحيانا وفى الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينـياً إضـفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جماليا كان يستخدم

كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريا كان يعتبر عنصرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسـبة للإضـاءة داخـل الكنيسة نهارا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التى تأخذ شكل نصف دائرى فى الجزء العلوى.

وقـد اهـتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفى الكـنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية فى فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفى حالة إضافة طابق علوى للكنيسة والذى كان مخصصا للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أمـا فى الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التى تتدلى من السقف ومن الجدران ومـن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتى كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البناء المستخدمة فى الكنائس

فـى الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

أمـا فى الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار فى بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

فـى العصر البيزنطى كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر فى نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.

انقسمت طرق البناء فى العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طريقة Ashler: وهى منتشرة فى منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشــارها بصورة عامة فى آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطيلان يعلوهما فى وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطــريقة الثانــية: وهــى مستخدمة فى القسطنطينية والساحل الشرقى لآسيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتى كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل، وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانــت هذه الطريقة الأولى تستخدم فى بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأسقف كانت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت فى المساحات الواسعة المبانى المبنية بطريقة Ashler ومواد أخرى فى الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهى ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تتكون أساساً مــن حائطيــن متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كــان حجم الطوبة فى العمارة البيزنطية عموماً وفى القسطنطينية خصوصاً يكاد تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ½ ١ إلى ½ ٢ بوصة وهى بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقــد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق فى الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المبانى التى بنيت كلها من الطوب لأن الجــزء الســفلى مــن المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من الطــوب ولكن الطريقة الأكثر استخداما هى طريقة الطوب المحروق والرمل. على أى حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمبانى البيزنطـية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تشبه المبانى البيزنطية المبانى الرومانية ولكن فى الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمبانى الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتى كما كانـت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المبانى البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقـد اخـتلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيين قد استفادوا مـن خـبرة مـن سـبقوهم فـى تهيـئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهـناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتى كانت تقام فى المنازل الخاصـة والـتى اسـتخدمت بكـثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتى كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكـان نظـام المـنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهـناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثانى والثالث المـيلادى حظيـت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بعناية خاصة

وكان يقصدها الكثيرون فى المناسبات الدينية والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت فى أحـد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلـك نسـتطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعـددت أشـكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشـكال مـنها أشـكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، والفارق الرئيسـى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبوية أو مقببة.

أمـا الأشـكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهـى الكـنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطـول مـن الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق عليه اسم بازيليكا، وأبسـط شـكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتى تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أمـا أشـكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صـالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج مبانى أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكــون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعامات أو أعمــدة وأن كانــت الدعامات مفضلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العلــيا والسقف وبالتالي لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعامات بعكس الأعمدة الــتى لا تــتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومــى فى الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقــوس الدينــية الــتى تقام فى Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أى العقود عن الــ Architrave نظراً لأن العقود تقلل أيضاً مــن ثقــل الجــدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معمارى جديد هو الــ Pulvino الذى كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذى قبل.

توجد الصالة العرضية فى بعض الكنائس وهى الصالة التى تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الــ Navate والــ Prosbeterion ولقد أدى تواجد هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضــية وفى حالة عدم تواجد Transetto كان هذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة فى الكنائس الغربية أو الكــنائس الشــرقية فى الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هى المادة المســتخدمة فى البناء فإن ثقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجد عناصر معمارية عرضــية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تستند على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالى تتحقق عملية الترابط.

على العموم وإلى جانب الهدف المعمارى الذى استخدم من أجل أقواس النصر هذا فــإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنســبة للمواد البنائية فى الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد فى الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فى الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هى الطوب الملصق بواسطة المونة.

فى الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هى المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فــى كــنائس الغــرب حيث استخدم الطوب فى البناء استتبع هذا طلاء الجداران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدزان تغطى بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ســاعد اســتخدام الطــوب فى البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمــة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أمــا فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب لكى تستند عليها العقود التى تحمل القباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجــد فــى الواجهــة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمــول علــى دعامــات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطوليين مقصورات معمدة Edicole. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفضــل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها أما قباء أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأيــنا فــى الكــنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الــ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى. أما بالنســبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

مــن الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مبانى مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المبانى أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويــرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متناهى فى القدم مثل الأكــواخ الفيوليتية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج تطورت من التجارب

المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الرومانى الذى فضل المبانى المركزية أكثر من العـالم الهللينستى. ومن العالم الرومانى اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذى شهد مولد هذا التطور المعمارى فى فجر التاريخ.

إذن فالتغـير الجوهـرى الذى أحدثه العالم الرومانى بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسـطة العقـود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المبانى الطولية والمركزية التى ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مبانى دائرية ومضلعة

أبسـط الأمثلة على المبانى الدائرية والمضلعة هى تلك المبانى التى لا يوجد بها تقسـيم داخلـى حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المبانى ضريح القديسـة هيلين من القرن الرابع فى روما وضريح قسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسـطنطينية والمبنيان المستديران لكنيستى St. Andrea ، Petronilla من القرن الـرابع/الخـامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابـتداء مـن القـرن الخامس بدأت المبانى المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر فى كنيسة القديس جورج فى سالونيك حيث فتح فى القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو فى ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أمـا كنيسة القديس St. Gereone و Colonnia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكـثر مـن مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كـل هذه الأمثلة السابقة كانت من المبانى المركزية البسيطة أى التى لا تحمل أى تقسيم داخلى. أما بالنسبة للمبانى المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهى التى تحمـل السـقف أما الحلقة الثانية فهى الخارجية والتى تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممـر. مثال على ذلك المبنى الذى أقامه قسطنطين فى ٣٢٦ – ٣٣٥ م فى أورشليم. هـذا المبـنى بـه ثـلاث حلقات متداخلة أصغرها وهى موجودة بالداخل وبها الكهف

المقــدس. ولا شــك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة فى أورشليم، ومثل مقبرة العــذراء بأورشــليم مــن القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخــامس بفلســطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة الرئيســية محــاط من الجانبين بمبانى جانبية وهو نموذج يتكرر فى المبنى المثمن بــ Niraye ، ثم المبنى المستدير بــ Perugia.

ب- مبانى تتبع المبانى المركزية Polibato

هــى مجموعة من الكنائس ذات شكل طولى ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف مســتديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفى الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبة نفسها وفى نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشكل نصف مستدير أى أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto المحدبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن طراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة فــى الأضرحة وأحواض التعميد وكذلك وجدت بكثرة فى الأبنية الرومانية من العصر الــرومانى الإمبراطورى ملحقة بمبانى أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب علــى شــكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكى مثلما فى كــنائس ســوريا والعراق ومصر فى الديرين الأبيض والأحمر وفى فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الــ Prosbeterion بشكل الثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديب الصالة العرضية الــ Transittoمثلما فى البازيليكا الجستنيانية فى بيت لحم.

إلــى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا الطــراز استخدم خاصة فى المبانى الصغيرة مثلما فى كنيسة Henchir Maatria فى تونــس. وفى أماكن أحواض التعميد وفى بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليكا الــ Stoa فى أثينا.

هــذا الطــراز انتشــر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

جـ- مبانى ذات طابع مختلط

بيـنما كانت المبانى القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطـية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معمارى متحدة فيما بينها أو متقابلة. ويظهـر ذلـك فى اتحاد الشكل الثمانى مع الشكل الصليبى ذو المشكاوات الدائرية أو المـربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلى. ومن أحسن الأمثلة على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المختلط هى كنيسة St. Lorenzo بمـيلانو. وفـى هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل الـ Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها مـن الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائرى أو حيز محصور بين جدران مبـنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيستان ذات محرابين بارزين للخـارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى فى الجانب الجنوبى مبنى ثمانى الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعميد ثم ألحـق بعـد ذلـك بالكنيسة عن طريق فناء. وفى منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالى صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشـاف مجموعـة المـبانى هذه غيرت النظريات القديمة التى كانت تحاول معـرفة أصـل الطراز البيزنطى هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسـة St. Lorenzo فـإن مجمـوعة المبانى فى Milano تبين مدى انتشار هذه المعـالم الجديـدة فـى العمـارة فى الفترة التى كانت فيها Milano هى مركز البلاد الإمـبراطورى ومركز لتلاقى تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلـوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المديـنة اسـتيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهللينستى الشرقى وأصبحت بذلك المعبر الذى انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة الـبلقان انطلـق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا فى شبه الجزيـرة الإيطالـية حيث كان الفن الرومانى لا يزال فى عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المبانى ذات الشكل الصليبى

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبى وهو رمز مهم فى العقيدة المسيحية. والكـنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حر بمعـنى أن ذراعـى الصليب لا يحيطهما أى مبانى أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصـليب محصـوراً داخـل نطـاق مغلـق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتيـن مجموعـة الكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعـة ضـمن مجموعـة الكـنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستعرضة Transitto. ومن المعروف أن الشكل الصليبى للكنائس يستمد أصوله أيضاً مـن العمـارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهللينستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمـثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعـدل ونظـراً لأنه له هذا المعنى الرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المبانى الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyruim والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقدم النماذج على المبانى الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطـاق مـبانى أخـرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخـرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بيـنما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovani فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قـبل عصـر جسـتنيان. وتتمـيز هـذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الـ Prosbeterion الموجـود فـى الوسـط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربى والشـمالى والجـنوبى مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقى مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما فى عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلـى هـذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتمـيز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن

الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغــرب يفــوق في طوله الأذرع الأخرى. وفى هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركــزى والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الغربية فــي العصور الوسطى. فى بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عــند نقطــة تقــاطع ذراعى الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلما فى كنيسة قلعة سمعان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هى الشكل الصليبى، الشكل المربع، الشكل البازيليكى.

أمــا فــي كنيســة الأنبياء والرسل بــ Gerasa ففى هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المــربع الــذى يوجــد في الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذى يمثل جسم الكنيسة الأصلى.

والكنيســة الصــليبية الشــكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تمييزها عن الكنيســة الصــليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق تواجد إطار خارجى من أربــع جــدران يحــيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوســط القــبة للبناء. هذا الطراز من المبانى لم يظهر إلا فى الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هــذه هــي الأشكال الرئيسية للمبانى المركزية والتى تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط فى الكنائس البيزنطية

تطــورت أشــكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التى قد تخــتلف مــن طــراز إلــى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكى The Basilica

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية Centralized Buildings

ثالثاً: البازيليكات المقببة **The domed Basilica**

رابعاً: التخطيط الصليبى **The cruciform Church**

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكى

١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهى الصالة الكبيرة المستطيلة التى تنقسم طوليا إلــى ثلاثـــة أقســـام عـــن طريق صفين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحيــن (Aisles)، المدخـل فى أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتى تحدد اتجاه المبنى السقف خشبى ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.

طرأ على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.

٢- تحــول الســقف الخشــبى إلــى ســقف مبــنى اســتلزم تحويــل الحمال أو الــ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهى كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافى فى الكنائس الكبرى الهامة.

٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام فى الكنائس الهامة.

٧- كــان يضاف إلى الكنيسة فى مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidauros التى ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكى

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر (Orleans) (شكل ٢٨٠)

أقيمــت هذه الكنيسة فى عهد قنسطنطين ٣٢٤م، وهى بازيليكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكى طولها حوالى ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسة (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانــت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفــت النظر وهي وجود حنيتين متقابلتين فى الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان (شكل ٢٨١، ٢٨٢)

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالى ٤٧٠م وهى أيضاً على الطراز البازيليكى لها من ناحــية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التى تحمل أســفل الســقف. ويعلــو الصـــالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

كنيسة قنسطنطين بمدينة بعلبك (شكل ٢٨٩)

وهــى أيضــاً على الطراز البازيليكى وترجع هى الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا فى الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهــناك ثلاثــة أبــواب فى الشرق ومدخل أمامي صغير narthex يتوسط الفناء الخارجى.

الطراز البازيليكى فى مصر خلال العصر البيزنطى

لوحظ فى أغلب كنائس مصر العليا أن هناك نمط معين للمدخل العمومي للكنيسة، والذى غالباً ما يتكون إما من مدخل واحد أو ثلاثة مداخل، فالمدخل الواحد (المنفرد) قد يــبدو الــنظام الأقــدم للكنيسة، ولكن قد يؤدى إلى صالة أمامية، مدخل ذو ردهة، أما المداخــل الثلاثة فهى قائمة على فتحات معقودة بسقوف نصف برميلية تمثل مدخل ذو أفنية، وهى ظاهرة تتسم بالتكيف البيئى الخاص بالمنطقة، فبعض الكنائس المصرية غير المتواجدة فى الأديرة، كانت تستخدم تلك المداخل المنكسرة ذات الأفنية كنوع من حماية المصــلين الذين يتوافدون على الكنيسة قبل أن تفتح، وهى ظاهرة محلية يمكن متابعتها في العمارة الريفية في مصر، ولكن لوحظ أن بعض تلك الواجهات ذات المداخل الثلاثة

قــد يــبدو عليها ظاهرة الاستعراض الفنى من زخارف وعقود مركبة تعلوها شرفات ومقاصير عقدية، مثل التى عثر عليها فى أديرة سوهاج. هذا النمط قد يكون مرتبطاً إلى حــد ما بظاهرة أقواس النصر الرومانية، وإن كانت أساليب الزخارف والثراء الواضح فــى مفهــوم تنفيذها قد تختلف مع طرق تنفيذ بقية عمارة الدير، وهو ما يؤكد أن تلك الأديــرة أو الكــنائس كانــت تتقبل معونات مالية أو مادية أو عبارة عن تنفيذ واجهة للكنيســة من بعض الأباطرة، وهى تتوقف على علاقة تلك الرهبان ومفهوم مذهبهم مع الإمــبراطور والكنيســة البيزنطــية، وبالــتالى فمستوى الثراء الذى نجده فى المداخل العمومية قد يكون حالة استثنائية فرضت نفسها على عمارة المكان فى وقت معين.

مــع أن البقايا الحقيقية لكنائس مصر القبطية قد تعود بدون شك إلى ما بعد الفتح العــربى، إلا أنهــا ـ كما أشرنا من قبل ـ تفتقد الإحساس بالأصالة لما حدث بها من تعديــلات وتغييرات معمارية أضاعت عنصر الأصالة بها، ويندرج تحت هذه العبارة كــنائس عديــدة التزمــت حــتى الآن بالطابع المصرى الخاص الذى يتكون من البهو الخــارجى المكشــوف، الصــحن أو الصــالة الوسطى مع الجناحين المكونين للشكل البازيلــيكى، ثــم الهيكل الأوسط الخاص بالشمامسة والمرتلين أثناء تلاوة القداس، وهو يــرتفع عــن ســطح أرضية الصحن،هذا الهيكل الخشبى المزخرف يستخدم فى بعض الكــنائس كحــامل للأيقونــات، يليه الهياكل الثلاثة التى يقع بداخلها المذبح ثم المدرج الرخامى الذى يتكون من أربع أو خمس درجات على شكل دائرى يعلو القبلة أو الحنية الــتى تصــدر السيد المسيح فوق العرش. تلك هى السمات القبطية فى عمارة الكنائس والمستمرة حتى الآن.

ويتــبقى لنا مكان المعمودية الخاصة بتعميد الأطفال أو المذنبين بعد توبتهم، وهى عادة ما كانت على شكل حوض من الرخام أو الحجر عميق مستدير الشكل، فى بعض الكنائس نجده فى البهو الخارجى للكنيسة، وفى البعض الآخر نجد له حجرة مستقلة فى الجهــة الجنوبية للكنيسة زخرفت جدرانها بمناظر خاصة بمعمودية السيد المسيح. تلك العناصــر المعماريــة يمكــن متابعتها فى كنائس المعلقة، وأبى سرجة، ومارجرجس، القديسة بربارة، وكنيسة أبى سيفين، وكنائس دير أبى مينا، وهى كنائس لا تزال تباشر أعمالها الدينية والطقسية حتى الآن وهو ما يُصعب مسألة تأصيلها تاريخياً.

كنيسة دير سانت كاترين بسيناء

تبدو بازيليكا دير سانت كاترين نموذج متأخر من النماذج المعمارية الكناسية المبكرة فى مصر (شكل ٢٨٣- ٢٨٤)، المبنى منفذ على النظام البازيليكى المعدل أو المتطور للخدمة الخاصة، فنجد الصالة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة كل صف به ست أعمدة، العمودان الأخيران تجاه الشرق قام بينهما حامل الأيقونات وهو عبارة عن هيكل خشبى يعرف (بالأيقونسطاس) (شكل ٢٨٥- ٢٨٧)، ملامح تكوين الأيقونسطاس بين عمودين من أعمدة الصالة هو ابتكار معمارى (تعديل) لخدمة الطقوس الدينية، يلى ذلك الحنية أو قدس الأقداس والذى صور عليه حادث التجلى الشهير للمسيح المصنوعة من الفسيفساء (شكل ٢٨٨)، تبدو الحنية غير بارزة من الخلف، تلك هى حدود النظام البازيليكى، ولكن نجد أنه نظراً للخدمة الطقسية المحددة فقد أضيف جناحان أو مجموعة من الحجرات الجانبية تقام داخل جناحى الصالة أو بجوارها وهى خاصة بالأوانى المقدمة وهياكل لبعض القديسين الأوائل المكرسين بالكنيسة والدير، وبالتالى استغلت تلك المساحات لعمل حواجز حجرية أو خشبية لتكوين هياكل خاصة. تلك الظاهرة تبدو محيرة فى العمارة الكنسية القبطية عقب الفتح العربى وقلة الموارد الاقتصادية، الأمر الذى أدى إلى حدوث إبداع معمارى ضرورى لخدمة الطقوس الدينية (شكل ٢٨٦).

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية

The Centralized buildings

إذا كان فى الطراز الأول "البازيليكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتتعدد فيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففى الشكل أو الطراز المركزى فإن القبة هى العنصر السائد المركزى وهى النقطة الأساسية التى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها

مـــن تفوقهـــا فـــي استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمنة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المبانى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القـــرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المبانى الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا فى روما St. Constanza Rome

(شكل ٢٩٠)

وهـــى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤- ٣٢٦م، وقـــد بنيت لتدفن فيها ابنة قنسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة وسطى دائرية محاطة بـــأعمدة مصـــفوفة علـــى شكل دائرى يعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـــ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة.

أمـــا الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبو مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا (شكل ٢٩١)

يـــرجع المبـــنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبـــنى الشـــكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبة التى تعلو أربع دعامات Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

وكــان مركز المبنى هو القبة فى المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا (شكل ٢٩٢)

يرجع المبنى إلى ٥١٢ – ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيرا كبيراً على المبانى الدائــرية، حيــث نلاحظ تمكن المعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا الدائرية العميقة فى الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أمــا مركز البناء وه ى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعامات سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثمنة

اتخــذت بعــض الكــنائس الشكل المثمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قنسطنطين فى القدس (شكل ٢٩٣)

وهــى الكنيسة التى أقامها قنسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ – ٣٣٥م.

يتخذ المبنى من الخارج الشكل المثمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شــكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فــنجد الكهــف الــذى كان يحل محل المحراب. وكانت الممرات بين السور الخارجى والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما (شكل ٢٩٤- ٢٩٥)

تـرجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٤٧م وهى أيضاً تتبع طراز المبانى المثمنة، فنجد الحائط الخارجى مثمن الشكل، يأخذ المدخل فيه شكل حدوة حصان عميقة تصـل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثمن ويتكون من مجموعة من الدعامات المرصوصة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بيـن هذه الدعامات حنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة.

تتخذ الصالات الجانبية التى تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضاوى وتنتهى بحـنايا نصـف دائـرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة – قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس فى القسطنطينية (شكل ٢٩٦- ٣٠٠)

تـرجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المبانى الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة فى الجمال.

داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثمن للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة.

يتوسـط المبنى الخارجى المثمن مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثمن والذى تحوله الدعامـات المبنية على حواف هذا المثمن والعقود التى تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائـرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

جـ- الكنائس أو المبانى المربعة

إلـى جانـب المبانى المركزية المثمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة.

وكـان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيـث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذى يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائرى الذى يسمح بوجود القبة.

وقـد تطـورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية اسفل القبة كهمـزة وصـل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع فى الـبداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ فى هذه الحلقة.

وكـان البـناء عن طريق استخدام المقرنصات من اشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مبانى مربعة وإن وجـدت أمـثلة فى أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعمارى البيزنطى طور استخدام المقرنصات وبرع فى استخدامها بل أصبحت المبانى ذات القباب المتعددة فى المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهـى طـريقة لـتحويل المبنى المربع إلى شكل مثمن ثم يعلو هذا الأخير قبة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة فى أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبـنى إلـى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتى أخذت شكل مثمـن فـارغ بعد ذلك بصفوف منتظمة تأخذ الشكل الدائرى من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائرى أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشـير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقى من منطقة فارس حيث عثر على أقدم الأمـثلة فى "قصر نيروز آباد" والذى يرجع إلى القرن الثالث الميلادى وانتشر بعد ذلك فـى الحضـارة الساسـانية. وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يرجع استخدام الـ Squinches فى بادئ الأمر إلى منطقة آرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى

الأركــان فيــتحول المبــنى إلى الشكل المثمن ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The Domed Basilica

مــن أفضــل نتائج استخدام القبة هى امتزاجها مع النظام البازيليكى أو التخطيط البازيليكى. ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت فى آسيا الصغرى، حيث نجد فى هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكى مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها. ومن أمثلة هذه المبانى أو الكنائس:

١- كنيسة سانت إيرينى St. Irene فى القسطنطينية

(شكل ٣٠١- ٣٠٤)

وهــى على الطراز البازيليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الـ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المســتطيل ويعلــوه السقف على شكل قبو ثم الـ Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشــكل الــتى يعلوهــا قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والـ Pendentives لحمل القباب.

٢- كنيسة آيا صوفيا St . Sophia (شكل ٣٠٥- ٣١١)

بــدأ الإمبراطور جستنيان فى بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالى خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لــم يشــأ جســتنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً

واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المبانى البيزنطية.

كـان بـناء كنيسـة آيا صوفيا على الطراز البازيليكى المقبب أو الـ domed Basilica ويـبلغ طـول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتـبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضـخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصـف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" "St. Sophia".

غير أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقى من المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسـات التى ترسو عليها القبة وهذه هى القبة التى مازالت قائمة حتى الآن، والتى استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقـد اسـتمرت الكنيسـة فى الإستخدام كمركز للدين المسيحى لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت بل هى تعتبر قمة المعمار البيزنطى فى مجال البازيليكات.

فالكنيسـة مسـتطيلة الشكل على الطراز البازيليكى بالإضافة إلى وجود القبة فى المنتصف على جزء مربع، إذن فهى كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يـتقدم المبـنى الـ Atrium الضخم الأمامى المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الـ Narthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التى تستند على مبنى

مـــربع سفلى، أو كأنه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـــ Pendentives التى تحمل قاعدة القبة.

وتســتند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القـــبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح فى أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقـــع الحنـــية فـــى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجـــد بالفـــناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركـــز الديـــنى بعـــد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطـــريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التى تحـــيط بالمبـــنى والعديـــد مـــن الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكـــان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد اســـتغل جستنيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجزء كبير من الحوائـــط مغطـــى بألواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطـــبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبى

هـــناك مجموعـــة مـــن الكـــنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبى فى تخطيطها الخارجى والصليب ـــ كما أسلفنا القول ـــ هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويتكون هذا التخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحيـــن Aisles جانبيين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهى هذه الأعمدة

بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود الأعمدة أيضاً بداخلها التى تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية.

ويكون الصليب حراً أحياناً أى بدون أى مبانى محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المبانى المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك فى فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعمارى فكثيراً ما كان يستخدم لتكريم الشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبى.

وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة فى انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة فى استخدام القباء والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ فى التخطيط الصليبى خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هذا التخطيط:

كنيسة الرسل فى القسطنطينية (شكل ٣١٢)

كنيسة سان مارك فى فينيسيا (شكل ٣١٣- ٣١٧)

كنيسة سان فرونت فى فرنسا (شكل ٣١٨)

كنيسة سان جون فى إفسوس (شكل ٣١٩)

وقد انتشر فى الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكى الصليبى وهو الـ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكى الصليبى ولكن نجد أن الصالات المكونة للـ Transepts فى هذا الشكل تتحول إلى أنصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الرومانى كما فى Domos Augustana وأيضاً فى Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم فى بداية الفن المسيحى فى بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك فى الكنائس الشرقية خاصة فى فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً فى كنيسة بيت لحم. (شكل ٣٢٠)

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد فى حمل ثقل القبة التى تغطى الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

ممـا سـبق يتضح أن الطراز الصليبى من أهم الطرز وأشهرها فى بناء الكنائس ولكـن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذى حدث فى العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية فى أماكن متفرقة تشترك كلها فى كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطـوا أو أن يضـيفوا مـن شخصـياتهم علـى هذه المبانى فتنوعت أشكال المبانى المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن فى معظم الأحيان من القوة بحيـث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنـية ممـا أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتترعرع وإذا أضـفنا إلـى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التى كانت قائمة فى ذلك الوقت والـتى كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومـنذ القرن السادس الميلادى عُثِرَ على مبانى دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى ــ غير السابق الحديث عنها ــ فنجد:

الــ Tetraconch : بحيث نجد فى هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصـف دائرية بحيث يكون الضلع الذى يستخدم كمحراب أقل قليلاً فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما فى الكنيسة الصغيرة فى تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحـياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معمارى مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثمانى مع الشكل الصليبى أو غيرهما.

فنجد فى كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمر طبيعى فالمشـاكل المعماريـة كانـت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعمارى إلى درجة كبـيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم فى تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس

الضـــخمة الـــتى كانـــت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا فى آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكى والطراز الصليبى.

وتجمع كنيسة الرسل فى سالونيك والتى ترجع إلى القرن الثالث عشر (شكل ٣٢١ ، ٣٢٢) تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع فى اســتخدام الأسقف المقببة والمقبية والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضـــاً مـــن أهـــم ممـــيزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى الزخارف الخارجية التى تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقى من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولا كبيراً فى القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأســـــقف

كانت الكنائس تغطى فى العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبى – سقف على شكل القبو – سقف على شكل قبة. (شكل ٣٢٣)

الســـقف الخشـــبى: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جذوع الأشـــجار وكانـــت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أســـفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً فـــى الغـــرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً فى تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبو والقبة إلا أن هذا السقف ــ بالرغم من ميزاته الاقتصادية ــ كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالى أدى إلى الحد من اتساع الصـــالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولـــياً وكذلـــك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدى إلى انهيار المبنى كله.

السـقف علـى شـكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحـريق إلا أنـه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالى يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسـبة للكـنائس ذات الصـالة الواحدة فإن المشاكل التى كانت تقابل المهندس المعمـارى كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك الدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة فى الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانـت القبة (شكل ٣٢٤) فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة فى الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجـارب آلاف السنين السابقة ففى السقف المخروطى الذى يعرف باسم كنز أتريوس Tresure of Atriusحيـث كانـت المسـاحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجـرية صغيرة موضوعة فى صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقـد تطـورت شـكل القبة واتخذت شكلها النهائى فى المبانى العامة من العالم الرومانى ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائـرية واسـعة اسـتندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

مـن المعـروف أن قطـر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة فى العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها فى العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً فى بقية أجـزاء عمـارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم فى ضرورة وجود الدعامات أو الأعمدة وسمك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة فى البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالى فقد كان يتطلب سمك أكبر فى الدعامات وفى الجدران الحاملة للقبة، لذلك نوّعَ المهندسون فى طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة ـ بواسطة المونة ـ ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة فى الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهى بهذا تعطى القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة فى هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة فى بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أى الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافى لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفى القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل فى ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجى أو تركها بدون غلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما فى كنيسة القديسة صوفيا فى سالونيك وكذلك سانتا إيرينى وسان سرجيوس وسانتا صوفيا فى القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فى البداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالى تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هـناك طـريقة أخـرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهى بوضع عقود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضريح قصر دقلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أمـا الطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصـات (عنصـر معمـارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالى حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثـم تطـورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمزة وصل ما بين المقرنصـات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلـك أكـثر ارتفاعـاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغرب فى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحـياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فـى الواجهـة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول علـى دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معمدة ونظراً لأن الكـنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المسـاحة الطولـية نظـراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تمـــيز الفـــن فى القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية فى المرحلة الأولى وهـــى تأثـــيرات كلاســـيكية مـــتأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب. (شكل ٣٢٥، ٣٢٦)

المـــرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحى ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهى فترة ازدهار الفن البيزنطى والقبطى.

المـــرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور فى الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبى الثانى وهى فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعـــض المبانى الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المبانى القديمة والتى على الطراز اليونانى والرومانى وهى الكنائس الجديدة.

وكان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية فى بداية الفن البيزنطى لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود علـــيها وإن كـــنا نلاحـــظ فى هذه الفترة فى النصف الثانى من القرن الخامس ونتيجة لرســـوخ الديـــن الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فنجد العمود فى تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامات.

أما العمود فى فترة جستنيان وهى الفترة التى وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلـــى أوج عظمـــتها كمـــا كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والابتكار كما رأينا فى كنيســـتى أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن المعمار فى هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسين فى استخدام المقرنصات والقباب فى تغطية المساحات المخـــتلفة المـــربعة والمســـتطيلة والتى انتقلت بعد ذلك فى عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمـــبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعى الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بـــل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيـــتال St. Vitale فى روما وسانت كاترين St. Katherine فى سينـــاء، فالتجديدات

القليلة التى حدثت فى القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبـيراً فى فترة قصيرة مثلما حدث فى النصف الأول من القرن السادس الميلادى فقد أرسـى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطى، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطى حتى القرن الثالث عشر الميلادى. فمن أشهر الابتكارات التى أضـافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفريسكو حيث يغطى العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من الزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجـزاء يـأخذ كـل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجزاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

تـرجع أشـهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنثى مكونـاً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثانى مسطح على تاج العمـود والثالـث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل الكورنثى القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجـــان الأعمدة

كانـت تـيجان الأعمدة منتشرة فى الفن البيزنطى ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المخـتلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً فى أشكال التيجان على غير المألوف فى الفنون السابقة. (شكل ٣٢٧، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٣٠)

بالنسـبة للمـرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هى المسيطرة فى تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الرومانى وقد استخدم فى البداية نفس الشكل التاج الرومانى، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

١- فـى البداية سيطر التاج الرومانى ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن الـثلاثة صـفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصـف العلـوى مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

٢- ظهـــر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـــ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق الـــتى كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التى تخرج منه ورقة الـــ Acanthos. (شكل ٣٣١)

٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصر القبطية، مثلما نجد هذا الشكل فى بلاد أخرى فى الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.

٥- ظهـــرت بـــه تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.

٦- ظهـــرت أيضاً تيجان لأوراق الـــ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعـــد ذلك تجردت ورقة الـــ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصـــغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المتتالية .

٨- استمر الفنان فى تصغير ورقة الـــ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠-ظهرت به تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الـــ Basket.

١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظـــل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المبانى المختلفة ـــ سواء بيزنطية أو قبطية ـــ من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمّال Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للـــ Entablature. (شكل ٣٣١)

الأفاريـــــــز

وهى الأجزاء التى تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متـــنوعة، تحـــت كـــل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التى استخدمت على الأفاريز أوراق الـ Acanthos الرومانية التى أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضـــاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التى صورها بطرقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنـــب كمـــبانى حيـــث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلهـــا حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعانـــاً فـــى الـــزخارف الزائدة التى يتميز بها الفن المسيحى بوجه عام فلدينا مجموعـــة الأفاريـــز الـــتى تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مثل ورقة الـــ Acanthos وورقـــة العنـــب المـــنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أمـــا فـــيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندســـية مثمنة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمى أو صليب.

أحـــياناً كانـــت الوحـــدات الزخرفية المتباينة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائل والمايندر والأزهار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها فى النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحى التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصـــفت أيضاً روح الفنان فى ملئ الفراغات فى المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطـــية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على السطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة فى الفترة الأولى للفن المسيحى كثيراً عن مثيلاتها فى العصـــور الكلاســـيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذى عرف فى الفن البيزنطى.

ظهـــر شكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فنحتت ببعض النباتات المعروفة مثل ورقة الـــ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التى تعتبر من الموضوعات الشائعة فى الفن المسيحى بصفة عامة.

المشكاوات Niches

اســـتخدمت المشـــكاة فى العمارة المسيحية لغرض زخرفى أو دينى، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطوانى يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلـــى شـــكل نصف دائرى أو واجهة مثلثة فى منتصفها قوس نصف دائرى ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفى عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب فى منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفت المشكاوات فى أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغـــار والعنـــب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهى تمتطى حيواناً بحرياً.

كمـــا يتضح الأتجاه الزخرفى الهندسى المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل فى انتشـــار الـــزخارف الهندســـية واللولبية والجدائل، والتى يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتى كانت من الموضوعات المحببة فى الفن البيزنطى.

مراجع الفصل الثامن

ملامح العمارة البيزنطية

- Grossmann, P., Early Christian Architecture in the Nile Valley in (Coptic Art Culture), Cairo, (1990)3-16.;
- Severin, H., Fuhchristiche Skulptur und Malerei in Agypten, PKG, Suppl., I, Beat Bernk , SF CH.Frunk Fort, (1977), pp.23-30.
- Kotting, Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965),26-26.;C.M. Kaufmann, Die Menasstadt und des Nationiheleiligtum der altchristlichen Agypter in der West – aleandrinischen. Wuste, 1,1 (1910)35-44.
- Grossmann, P., Abou Mina, Neunter Vorlaufiger Bericht, kampagnen, (1977), MDAIK, 36 (1980),.220-240.;
- Weitzmann, K., The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons ,Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976),3-12, 45-52.;
- Henin, N.H., & Wuttmann, M., Kellia l'ermitage Copte QR 195, IFAO, Le Caire, 2000, 5-8; P. Grossmann, Christliche Architektur in Ägypten, University of Karslruhe, 2001, 10-19.
- Hirschfeld, Y., The early Byzantine monastery, BYZANTINISCHE ZEITSCHRIFT,94,1,2001,pp.312ff;
- Walthew, C.V., Roman Basilicas, CLASSICS IRELAND,1995 Volume 2, University College Dublin, Ireland, 11-20; Grossmann& Severing, Op-cit. (1982),30-33.
- Grossman, Mittelalterliche Langhauskuppelkirchen und verwandte Typen in Oberägypten, Glückstadt, (1982), 110-112
- Ward-Perkins, J.B., Studies in Roman and Early Christian Architecture, London, (1994), 447-468;
- Krautheimer, R., Three Christian Capitals: Topography and Politics, Berkeley and Los Angeles, (1983), 69-92;
- De Villard, M., Les Couvents Pres de Sohag, Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar, Vol. II, Milan (1926), 35-45.

- Deichmann, F.W., Studien zur Architektur Konstantinopols, Baden- Baden, 1956.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture, Washington, 1960.
- Forsyth, G.H., The Monastry of St.Catherine at Mount Sinai, Dop, 22, 1968.
- Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents in the History of Art, Englewood N.J., 1972, 206 ff.
- Mango, C., Byzantine Architecture, New York, 1976.
- Hamilton, J.A.,Byzantine Architecture and Decoration, London, 1934, revised ed. 1956.
- Simpson's History Architectural Development, vol. II, Early Christian Byzantine and Romanesque Architcutre, by Cecil Stewart, London, 1954.
- Swift, E.H., The Roman Sources of Christian Art, New York, 1951.
- Ward Perkins, J.B., The Italian element in late Roman and early Mediaeval Architecture, Proceedings of the British Academy, XXXIII, 1947.
- BUTLER, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- EBERSOLT, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- MACDONALD, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- SCHNEIDER, A. M. Byzana – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler forschungen, VIII). Berlin, 1936.
- SETTON, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.

الفصل التاسع
التصوير الجدارى والفسيفساء
فى الفن البيزنطى

أولا: التصوير الجداري فى الفن البيزنطي

تحدثنا فيما سبق عن صناعة الصور الجدارية عبر العصور وبصفة خاصة فى العصر الرومانى وبداية العصر المسيحي المبكر، بداية من هذه المرحلة، يمكن أن نرصد الارتباط الوثيق الذى تم بين فن التصوير الجدارى وبين العمارة، حيث صار استخدام اللون فى العمارة حتى فى أبسط صوره كطلاء الجدران أو كسوة القباب أو الأفاريز، يؤدى إلى طبيعة خاصة للشكل المعمارى، تعكس مفاهيم وأساليب خاصة بأبعاد ونسب الأماكن المحددة بالجدران والأسقف وغيرها. كما أن تطور استخدام التصوير الجدارى بعد ذلك واكب أختلاف المستوى الاقتصادى والاجتماعى للجماعات المسيحية الجديدة بما يخدم تطور عقيدتها وطقوسها، فقد تحول مفهوم طلاء الجدران من مجرد تغطية بسيطة للجدران والأسقف، إلى تصوير وحدات زخرفية بسيطة ثم معقدة، إلـى تصوير موضوعات دينية واجتماعية واخلاقية أسهمت فى بناء ثقافة مميزة لهذا العصر.

أيضا كان للتصوير الجداري فى هذا المجال إمكانيات خاصة بالمقارنة بالفنون الأخرى، فهو إن افتقد القدرة على التعبير عن الأبعاد مثل العمارة، أو إبراز العمق والتجسيد مثل النحت، إلا أنه كان يمتلك القدرة على إبراز العناصر الجمالية والموضوعية فى إطار سهل ومبسط ، والجمع بين خصائص النحت والعمارة بفضل ما يملكه الفنان المصور من مهارة المحاكاة.

وقــد أشرنا فيما سبق اهمية الصورة الجدارية فى الفن القبطي ودورها فى تنمية وتثبيــت العقــيدة فى مصر، وهو الأمر الذي أدي إلى انتشار هذه النوعية من الفن فى مصـــر بالمقارنة بولايات رومانية اخري، فقد واكب هذا الفن طبيعة المجتمع وظروفه الاقتصـــادية والمناخــية وغيرها من الظروف التى ثبتت انتشار الصور الجدارية عن الفسيفســياء مــثلا فى مصر. ولكن من ناحية اخري نجد ان التصوير الجداري لم يكن منتشرا فى الفن البيزنطي بنفس الصورة التى كان عليها فى الفن القبطي، وربما يرجع ذلك لاختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية وكذلك السياسية التي أسهمت فى انتشار الفسيفساء فى الفن البيزنطي على حساب الصور الجدارية.

وعلـــى الـــرغم من ذلك فقد كان فن الفسيفساء نموذجا متطورا وتكنيكا منبثقا من الصورة الجدارية، فهما يؤثران بنفس التأثير على المشاهد الذي يتعامل مع اللوحة الفنية إمـــا مـــن الناحية الجمالية أو الدينية، لكن النتيجة النهائية كانت متشابهة إلى حد بعيد، وبالطـــبع كـــان معظـــم الفنانيـــن الذين قاموا بتنفيذ قطع الفسيفساء قد قاموا برسم تلك اللوحات الجدارية فى تصميمات خطية ملونه قبل تنفيذها بطريقة الفسيفساء.

ومـــن الصـــعب تحديـــد مراحل فنية تاريخية لمناقشة فن التصوير الجداري فى العصـــر البيزنطـــي، وهـــو الأمر الذي يرجع إلى خصوصية هذه النوعية من الفنون والخاضعة كما أشرنا إلى مفهوم محلي طبقا للأمكانيات والموارد المادية التى تحدد سبل انتشارها وأزدهارها أو تدهورها، لذلك يفضل أن يناقش الفن البيزنطي برؤية جغرافية منفصـــلة حـــتى يواكب محلية الفن، مع الأخذ فى الأعتبار أن هناك أساليب فنية أخذت طابع العالمية من ناحية التأثير والتأثر يجب إلا تغفل فى المناقشة.

وفـــى الواقـــع فـــان التصوير الجداري فى الفن البيزنطي فيما عدا أزدهاره فى مصـــر، فقد انتشر فى بعض المناطق الأخرى مثل سوريا، إيطاليا، وكبادوكيا أرمينيا، وشـــبة جزيرة البلقان، ثم تحول فى تطور جديد فى روسيا ويوغسلافيا فيما بعد القرن التاسع الميلادي.

التصوير الجداري المسيحي فى روما

ممـــا لاشـــك فيه أن الصور الجدارية البيزنطية ذات الطابع الديني المبكر قد اســـتوحت موضوعاتها من نوعين أساسيين، إما موضوعات مستوحاة من العهد القديم

(الـتوراة) أو موضوعات مستوحاة من العهد الجديد (الإنجيل)، فضلاً عن وجود جانب تأثـيرى هـام مـن قبل الديانات الوثنية لا يجب أن نغفله حيث كان له تأثير كبير فى الموضـوعات البيزنطية فى الفترة المبكرة. أيضا من أهم وسائل المعرفة والنقل كانت مسـتوحاة من (المخطوطات الموضحة بالرسوم)، حيث كانت وسيلة لمعرفة امتداد هذه التأثـيرات، بالإضـافة إلى صور الأيقونات التى كانت موجودة بالمبانى الدينية كانت بمـثابة مصدر إلهام للفنانين، لذلك نجد ان الرسم الجدارى كان يتأثر إلى حد ما بتطور العقـيدة وأساليب ممارستها المختلفة من أقليم إلى آخر حسب ظروف المجتمع وتراثه. ولكـن يجب الإشارة إلى ان هذا الأسلوب التصويرى ليس هو الوحيد الذى كان متاحاً أمـام الفنانين المسيحيين، فمع مرور الوقت نجدهم قد اتبعوا التصوير الواقعى وأهملوا بعـض الشئ النقل المنصوص، ونجد أن الأشكال قد صورت فى صورة واقعية تواكب الحياة المعاصرة، وفى تلك الأمثلة نلاحظ ان انتباه الفنانين كان مركز على الشخصيات المصـورة وكـان الفـنان لا يعـير الكثير من الانتباه إلى الخلفيات، ويجب الأخذ فى الاعتـبار أنـه يوجد اتجاه قوى قد وجه للرمزية وتصوير رموز الفن المسيحى وهذا الاتجـاه جـاء فـى صورة واضحة عن غير المعتاد وطبقا لهذا الأسلوب المتبع فنجد الأسـماك والطـيور والحيوانات كان لها بريق عند تصويرها وذلك لكى ينقلوا بعض الأفكار العميقة إلى الناظر إليها فنجد على سبيل المثال (الطاووس) وهو يعد من الأمثلة الشـائعة التى تم استخدامها وذلك لأنه كائن حى جسده غير قابل للفساد وإن كان يرمز لشـئ فهـو يرمز إلى قيامة السيد المسيح من الأموات، وايضا استخدموا رمز الحمامة وهـى تعد كرمز للسلام، ومن الأمثلة الأخرى أيضاً استخدام رمز (السمكة) وذلك لأن معـناها فـى اللغة اليونانية (ixσus) وهى بمعنى السيد المسيح وذلك لأنها وردت فى جملة يونانية ترجمتها: (السيد المسيح ابن الله المخلص).

نجـد أن أمثلة الفن المسيحى الخالص، قد صورت على جدران مقابر روما وذلك التصـوير علـى مقصور على طبقة من الأفراد صغيرة نسبياً، ومن الملاحظ أن تلك الرسومات قد نفذها فنانون قليلو الخبرة وكانوا يعملوا على إبراز طاقتهم بصورة كبيرة لكننا نجد هذه الرسومات ينقصها الجاذبية والبريق الفنى، من خلال تصوير الأشخاص أو الحيوانات ونجد أن هؤلاء الفنانين قد عبروا عن أنفسهم بصورة واضحة وفى بعض الأحيان تكون تلك الرسومات جميلة.

مـــن الموضوعات المصورة فى المقابر الرومانية المبكرة فى روما، نجد صورة للسيدة العذراء والسيد المسيح فى مقبرة (Via Nomentana) (شكل ٣٣٢) التي ترجع إلى القرن الرابع، ومن الملاحظ ان ملامح الوجه مصور بطريقة صارمة، ويوجد خلف السيدة العذراء بعض الأشكال من المحتمل أن تكون حروف أو رموز. ايضا من كنيسة (القديس كليمنت) (San. Clement) (شكل ٣٣٣) فى روما نجد رسم جدارى للسيدة العذراء وهى تحمل السيد المسيح (شكل ٣٣٤)، والملامح هنا كانت اكثر تعبيرا ونعومة عـــن الرسم الماضى ونجد أن حول رأسها مصورة هالة من النور والتى لم تتواجد فى الصورة الماضية.

بينما نجد ملامح مختلفة فى صورة كنيسة (القديس إرمنت) (San. Ermente) ، حيـــث نلاحـــظ هـــنا ضخامة التصوير فالسيدة العذراء مصورة بطريقة ضخمة جدا، وبجوارها شخصين من المحتمل ان يكونوا ملائكة أو اثنين من الرسل، والصورة ترجع إلى القرن الثامن الميلادى.

هناك رسم جدارى من كنيسة السيدة العذراء الأثرية بروما St.Maria Antiqua وتصور القديس اندراوس St. Andrew (شكل ٣٣٥) وهى ترجع إلى القرن السابع أو الثامـــن المـــيلادى، القديس مصور على هيئة شخص كبير السن ، ويحمل اتجاها نحو الواقعية وذلك من حيث ظهور التعبيرات النفسية على الوجه وظهور التجاعيد بالوجه، وهو مصور بلحية وشعر طويل قليلاً، وعلى هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

وتجـــدر الأشـــارة هـــنا إلـــى مشاهد كثيرة من الإنجيل قد صورت على جدران الكـــنائس، ونجـــد أن الرسومات الجدارية اخذت تقلد الأيقونات فى تلك الفترة بصورة دقيقة من حيث الموضوع والشخصيات المصورة والسمات العامة. وفى بعض الأحيان نجد الرسومات تتخذ خط التصوير الكلاسيكى، ولكن فى أوقات أخرى نجدها تتخذ خطا مغايراً تماماً وجديد يعبر عن واقعية شديدة، وهذا إن دل على شئ فهو يدل على إبداع عقـــل الفـــنان نفســـه وتصوير أسلوبه بصورة كاملة . ونتيجة لذلك نجد أن التصوير الجداري فى روما قد تأثر بأتجاهين أساسيين:

١. **الاتجـــاه الأول** : الـــتأثر بالأسلوب الكلاسيكى بصورة كبيرة وتصوير الأشخاص حســـب الخطـــوط والمقايـــيس الكلاســـيكية إلى حداً بعيد وظهور بعض الرموز

الكلاســيكية بالكنيســة المســيحية، عدد كبير من الأشخاص صوروا على هيئة الفلاسفة الكلاسيكيين.

٢. الاتجاه الثانى: البعد التام عن المرحلة الكلاسيكية، والأنغماس فى الواقعية، وظهور ابداعــات الفنانيــن أنفسهم لخلق اتجاه جديد فى الرسم الجدارى بعيد عن أى تأثر بــاى مــرحلة، وحــتى إن كان ياتى هذا الاتجاه بصورة غير متقنة ولكنه يعتبر إضافة جديدة لفن الرسم الجدارى فى تلك المرحلة التى يمر بها.

التصوير الجداري فى سوريا

عملت سوريا ــ التي تعد محطة هامة بين الشرق والغرب ــ على خلط الأسلوبين السابقين وحققت تقدما كبيرا قبل ظهور المسيحية وبصفة خاصة تلك الصور المرتبطة بالعقــيدة الــيهودية فى دورأوروبوس التى ترجع إلى القرنين الثاني والثالث الميلادي، حيث كشف عن مجموعة من الرسوم الجدارية مرتبطة بالعقيدة اليهودية ومستوحاة من نصوص العهد القديم، وهى تمثل صور مختلفة من حياة بعض الأنبياء اليهود والقصص الدينــية المتعلقة بتطور العقيدة عبر العصور، ومن أشهر تلك الصور اضحية أبراهيم، وفلــك موسي، والفتيان الثلاثة فى النار، وغيرها من الموضوعات الدينية.ولكن اهمية تلــك الرسومات الجدارية فى الفن المسيحى أنها كانت المقياس الذي تأثر به فى الرسم الجــداري المسيحي وبصفة خاصة المتعلقة بالصور الدينية وصور أنبياء العهد القديم ، كما أنه أثر من ناحية الأسلوب الفني فى وضع قواعد لونية وخطية تستخدم فى تصوير تلك المشاهد الدينية، نتعرف على ذلك بصورة أكبر من خلال الفن الدينى. الذي يعد من أهم خصائص الفن البيزنطى.

مــن ناحــية أخرى نجد أن الرسومات الجدارية ذات الطابع المسيحي فى سوريا ترجع إلى فترات مبكرة، حيث نجد تلك الرسومات في كنيسة فى (دورا Dura) والتى تــرجع إلــى سنة ٢٥٠م (شكل ٣٣٦) ، وكان منظر الراعى الصالح الذى يبحث عن الخروف الضال ويضمه لبقية القطيع من أهم المشاهد الباقية، هذا بالإضافة إلى صور لبعض معجزات السيد المسيح.

نجد أن الأسلوب الفني لصور (السيد المسيح) فى تلك الصورة المبكرة فى سوريا جاءت مغايرة تماماً عما ظهر عند تصويره على جدران المقابر الرومانية المنحوتة،

فمن خصائص تلك المناظر المصورة على جدران كنيسة (Dura)، تصوير السيد المسيح بطريقة أمامية. المنظر المصور شامل كل التفاصيل، استخدام الألوان البراقة والملفتة للنظر، الصورة مليئة بالحيوية ولها تأثير مباشر على المشاهد.

أيضا في سوريا برز الأسلوب التصويري الأيقونى المأخوذة من (الكتاب المقدس)، (شكل ٣٣٧) وتعد سوريا مدرسة متقدمة فى هذا الفن منذ القرن الثالث الميلادي، ومن الأمثلة التى صورت مشاهد من (الأنجيل)، رسم جدارى يرجع إلى كنيسة موجودة فى (دورا Dura) فى سوريا مصور عليها أحد مشاهد الكتاب المقدس ومعجزات السيد المسيح، حيث مصور فى تلك المثال السيد المسيح يشفى المفلوج. كذلك يوجد فى بعض الأقاليم السورية الغربيةمواقع أثرية عثر فيها على بعض بقايا لوحات جدارية ولكن نجدها لا تمثل شكلاً معيناً أو لها هدف معين حيث نجد بعضها مصور عليها صلبان والتى عرفت من هيرا Hira و(سامرا Sammara)، وبعض المناطق الأخرى فى القرن الثامن والتاسع الميلادى.

كان للفن الدنيوى دورا أيضاً في فى العصر البيزنطي فهو لم يندثر، ونجده موجود فى سوريا فى قصر بصحارى (Kuseir Amra) (قصير عمرة) فى الفترة الواقعة بين (٢٧٤ – ٧٤٣م)، مما يعطى لنا بعض الأفكار عن سمات الفن التى كانت منتشرة فى القرن الثامن الميلادى، ونجد حتى أنه فى هذه الفترة انتشرت عناصر الفن الهللينستى قد انتشرت بصورة كبيرة وأصبحت هى المسيطرة على الفن بدلاً من الأسلوب الفارسى ومن أهم الأمثلة على تلك، لوحة جدارية من صحراء (Kuseir Amra) فى سوريا، مصور عليها شكل نسائى أى شكل سيدة وتلك اللوحة ترجع إلى سنة (٧٢٤ – ٧٤٣م). هكذا نجد أن الفن فى سوريا قد اتخذ اتجاهات عديدة، واتبع أساليب فنية كثيرة ومتعددة، وأثرت فيه أيضاً حضارات كثيرة، فنجد التاثير الهللينستى واضحاً فى الفن بسوريا من خلال تصوير الأشخاص وأساليب تصوير ملابسهم ووقفتهم والخلفيات المعمارية والأشكال الحيوانية، وبعض التغيرات التى اكتسبتها الخلفيات، الوقفة الأمامية وأفراد المشهد الرئيسى أتخذوا حجماً كبيراً عن الأشخاص الثانوية. كذلك تألق فى سوريا الاتجاه الزخرفى حيث ظهر بوضوح فى المجمع اليهودى وفى الرسوم الجدارية المصورة به. كما كان للاتجاه الفارسى دورا أساسيا فى

الطابع الأسطورى وبعض التأثيرات الفنية التى لعبت دوراً فى تكوين الرسم الجدارى السورى.

التصوير الجدارى فى كبادوكيا Cappadocia

مما لا شك فيه أن المنطقة الشمالية الشرقية قد فقدت قدرا عظيما من بقايا الصور الجدارية التي تم إنجازها في فترة القرن الثامن والتاسع الميلادى نتيجة الاتجاه نحو تدمير الأيقونات فى الفترة مابين ٧٢٦-٨٤٣م، ولكن بقايا تلك الفترة قد وجدت فى كبادوكيا Cappadocia، وهي مناطق حوت مجموعة من الأديرة الرهبانية المقدسة هناك، والتى أحتوت على مجموعة جدارية تعد من أهم وأروع الصور الجدارية فى الفن البيزنطي على الأطلاق، وترجع أهمية تلك الرسوم الجدارية في انها تسجل واقع ديني للممارسات العقائدية فى تلك الفترة وبأسلوب واقعي ومحلية شديدة مغلفة بطابع الفن البيزنطي بصفة عامة. ومن الملاحظ إن فنانين تلك الفترة قدموا أعمالا مميزة مثل تحمل ابداعتهم الذاتية التى تخدم الدير والعقيدة الممارسة فيه.

يرجع الرسم الجدارى الرهبانى الموجود فى كبادوكيا إلى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادى عشر الميلادى، وهي رسومات عثر على أغلبها فى الكنائس الصغيرة المبنية في الصخر، بالإضافة إلى مجموعات من هذه الرسومات الجدارية عثر عليها في الكنائس الكبيرة. ومن الواضح إن الديانة المسيحية قد تأثرت قليلاً بفترة حظر الأيقونات، ولكننا نجد أنه في المحيط الرهباني كان ضد ظهور هذه الفكرة، فقد كانت مدينة (كبادوكيا) من المدن البعيدة عن المدن التى تأثرت بهذا الأمر الرسمى مما سمح لها بظهور الرسم الجدارى به.كما نجد إن نساكالأديرة فى كبادوكيا، استمروا فى تزيين كنائسهم من غير خوف، فقد خدم ذلك فى حفظ الأعمال الدينية، وأغلبية الرسومات الجدارية تقريباً فى حالة جيدة، وأدى ذلك إلى ذيع صيتهم، حيث إن دراسة الفن هناك يمكن أن تتم بدون إجراء رحلات استكشافية أو بدون مشاهدة الأصل. أقدم تلك الرسومات ترجع إلى القرن الثامن الميلادى، (شكل ٣٣٩، ٣٤٠، ٣٤١) وهى لوحات مزخرفة بصورة تامة، وترجع إلى فترة سيادة الأيقونات وانتشارها فى الكنائس. ومن الأمثلة على تلك الكنائس الموجودة فى كبادوكيا، ذلك المثال من كنيسة جورمى Göreme فى كبادوكيا، مصور على جدران تلك الكنيسة رسومات جدارية،

من المحتمل أنها نفذت فى فترة أزدهار الأيقونية فى الديانة المسيحية حيث ترجع إلى القرن الثامن الميلادى.

ونجد إن ذوق النساك الموجود فى كبادوكيا منعكس تماماً من خلال اللوحات التى صورت، وجاء أسلوبهم فى تصوير اللوحات غير مألوف، حيث يصور عدة مشاهد مشكوك فى صحتها أو مشاهد طويلة جداً، ويصور أيضاً حلقات معقدة من الأناجيل، وهذه المشاهد تتلو الواحدة الأخرى على هيئة أفريز، ونجد إن الرهبان حاولوا إن يصوروا معجزات أو مشاهد من الإنجيل بصورة واضحة وذلك لكى يفهمها المتعبدين، وكان ذلك هدفهم من تلك المشاهد، بالإضافة إلى أن هذه المشاهد كانت تخدم العقيدة المسيحية، فهى يمكن أن يفهمها أى مصلى بهذه الكنائس بدون أى عناء، لذلك نجدهم قد ركزوا على إخراج رسومات جدارية جميلة تصور أهم المشاهد التى وردت بالإنجيل، وتلك كانت وسيلة هامة لتزين الجدران المحيطة بهم. ويوجد بعض الأمثلة المبكرة لذلك فى العديد من المناطق مثلPeristrema Vally ، Kliliclar وهذه الأمثلة ترجع إلى منتصف القرن العاشر، وهى تعد من أفضل الأمثلة التى تصور لنا الديانة المسيحية، ونجد إن مجموعة كاملة منها لا تزال موجودة هناك وفى حالة جيدة، ونجدها تصور الأحداث الموجودة بالإنجيل بأسلوب روائى.

نجد ان التصوير الجداري فى كبادوكيا اتخذ اتجاهاً خاصاً، فنجد الرسم الجدارى جاء بصورة مميزة من أى منطقة أخرى، فنجد ان أتجاهات الفنانين الذين قاموا بتصوير تلك اللوحات ورسمها، كانت تحت أشراف فكر ديني فقد كانوا يعملون تحت إشراف مجموعة من النساك. كما ظهر هذا الفن بوضوح وأزدهر فى فترة ما بين القرن التاسع والقرن الحادى عشر الميلادي ولم تؤثر حركة اللاأيقونية على الفن فى هذه المنطقة ، وذلك لبعد كبادوكيا عن محيط تنفيذ هذا الحظر على الأيقونات، وأيضاً لأن نساك تلك الكنائس والأديرة كانوا ضد هذه الفكرة، مما سمح لنا بمعرفة الفن فى هذه الفترة حيث تأثرت الكثير من المدن الكبرى بهذه الحركة التى تتجه إلى منع الأيقونات.

الرسم الجدارى فى آرمينيا وبعض المناطق الأخرى

كان لفن النساك دوراً بارزاً فى تطوير فن العالم البيزنطى، وكان هذا الفن ينتمى إلى آسيا الصغرى، فنجد تأثيره قد تخلل إلى جنوب إيطاليا إلى حد أنه انتشر فى تزيين الكنائس الكبيرة بنفس النقوش التى زينت بها الكنائس الصغيرة المبنية فى الصخر التى كانت منتشرة فى مناطق ظهور فن النساك، ونجد إن أسلوب التصوير الواقعى فى الرسم الجدارى قد انتشر فى فسيفساء بلاد اليونان.

ونجد إن الاتجاه المعاكس لهذا التأثير هو الاتجاه إلى الطبيعية أكثر من الجوهرية، ونرى ذلك واضحاً بصورة أكثر فى المخطوطات السورية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادى، فنجد أنها كانت على اتصال وثيق بتلك المناطق الموجودة فى كبادوكيا. والأمثلة القليلة للرسومات الجدارية قد وجدت فى آرمينيا Armenia حيث نجدها قد اتبعت نفس الأسلوب ولكن الأسلوب المحلى ظهر بقوة وتطور فى القرن الثانى عشر والثالث عشر الميلادى. وأصبح الاختلاف أكثر وضوحاً لأننا نجد الأرمنيين قد غيروا فى الأسلوب اليونانى فى كتابة الأسماء والنقوش والعناوين على الأشخاص والمشاهد. والأكثر أهمية من ذلك تلك الرسومات الجدارية الموجودة فى: Thalish ، Teko ، Ani، Achthamar فقد يظهر من خلال الرسومات الجدارية لتلك الكنائس والتى ترجع إلى القرن الحادى عشر الميلادى أسلوبا جديدا فى الفن التصويري ينم عن واقعية شديدة ومحاولة لتركيب مجموعة من الأساليب المختلفة والمختلطة فى اسلوب واحد، وتلك الرسومات يمكن العثور عليها فى كنيسةTigrane Honentz فى (Ani) والتى ترجع لسنة ١٢١٥م (شكل ٣٤٢) وكذلك فى كنيسة St. Panteleimen فى مقدونيا وترجع إلى ١١٦٤م. (شكل ٣٤٣- ٣٤٥).

ولدينا معلومات توضح إن الفنانين الأرمنين قد عملوا لفترة فى سوهاج فى مصر، لكن المعلومات التى توجد لدينا عن الفن فى أرمينيا فى العالم البيزنطى قليلة ولا توضح لنا خصائص ومميزات هذا الفن. ومن المعروف إن أسلوب النساك الآرمن فى الرسم الجدارى كان له بعض التأثيرات فى بلاد اليونان، ويوجد أمثلة على ذلك فى أماكن مختلفة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر مثل (القبو) الموجود فى (Hosias Lukas).

المرحلة الثانية من الفن البيزنطى

تبدأ المرحلة الثانية من الفن البيزنطى مع حلول القرن الثانى عشر الميلادى، حيث تطورت فيه الأشكال والأشخاص بصورة كبيرة، فنجد خصائص تلك المرحلة الفنية فى مناطق عديدة مثل نيرز Nerez، مقدونيا Macdonia، Russia روسيا، Balkans البلقان، Yugoslavia يوغوسلافية، (شكل ٣٤٦-٣٥٠) حيث يتضح من خلال أعمالها الفنية أهم خصائص تلك النهضة الفنية الثانية للفن البيزنطى وتلك المميزات هى:

- استخدام أفكار جديدة فى الفن والعمل على تصويرها.
- يتميز المشهد المصور بالرقة والليونة فى التصوير.
- تتميز المشاهد المصورة أن يكون الهدف منها هو جوهر المشهد نفسه.
- العمل على إظهار المشاعر الداخلية للأشخاص المصورين.
- بعض الرسوم الجدارية التى جاءت فى القرن الخامس عشر الميلادى، كانت أيضاً غير ناضجة، ولكنها مصورة بطريقة مميزة.
- أصبح الفن يتجه إلى الاتجاه الأكاديمى.
- تفجرت فى تلك المرحلة الفنية طاقات وإبداعات الفنانين.
- عمل الفنانون عملوا على إبراز الضوء فى المشاهد المصورة.
- استخدام الألوان البراقة فى تنفيذ الرسوم الجدارية.
- بعض الأعمال التى نفذت كانت قد نفذت على أيدى معلمين يونانيين كان لهم اتصال بالعاصمة.
- طرأ على الأسلوب الفنى تغيرات جديدة، نظراً لتناوله من يد فنان إلى آخر.
- نجد إن الفن قد طرأت عليه رقة ونعومة من التصوير وهو بالشئ الجديد الذى تتميز به تلك المرحلة الفنية.
- تميز الفن أيضاً بالواقعية.
- أخذ الفن يتجه نحو الكلاسيكية والهلينستية بصورة كبيرة.
- محاكاة قطع الموزايكو الذهبية، وذلك من خلال استخدام خلفيات صفراء اللون.
- بعض تصميمات الرسوم الجدارية كانت قد أخذت من قطع الفسيفساء.

ثانيا: فن الفسيفساء البيزنطي

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجـرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجـية والعجائـن الملونـة أو بعـض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفسـاء البـيزنطى فإنـنا نعنى بذلك النوع الثانى فقط نظراً لأن النوع الأول الذى اسـتخدم فـى زخـرفة الأرضيات استخدم بكثرة فى العصر اليونانى الرومانى إلا أن استخدامه فى العصر البيزنطى كان قليلاً للغاية.

وانـتقال الفسيفسـاء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثانى الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبى على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومـنذ القـرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء فى تغطية السقوف والجدران . ومنذ القرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هى العامل الفاصل فى زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطى وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيفساء.

طـوال تلـك القـرون الـتى اسـتخدم فيها الفسيفساء فى الفن البيزنطى، كانت الموضـوعات المستخدمة فيه ذات طابع دينى بحت لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكـنائس لا تقـل بهـاءً ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو مـن الإنجـيل (العهد الجديد) دون الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون مـتابعة هـذه الطقـوس بعيونهم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجـودة فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتى ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ – ٥٤٦م حيـث مثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسى مـن اسـتخدام الفسيفساء فى تعليم الجهلاء من المسيحيين دقائق الديانة المسيحية عن طـريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفنى المتضافر مع الأناشيد والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم

الفضفاضـــة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير فى القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكان لانبهارهم بهذه المظاهر فى كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر فى اتباعهم المذهب الأرثوذكسى كدين رسمى للدولة الروسية.

وهكــذا أصــبحت الأجــزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الذى يصور إما الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت فى ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزى بكل ما يصحبه مــن اســتخدام القــباب والقــباء حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباء مكاناً مناسباً لتغطيــتها بالفسيفساء ذى القطع الزجاجية والتى ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر فى الــناظر أكثر من استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكى حيث توزع الأضواء فى أماكن محددة.

الأسلوب الفنى

بالنســبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى: العنصر الهلليلستى ثم العنصر السريانى (أى السامى) ثم العنصر الشرقى.

العنصر الهللينستى

بالنســبة للأسلوب الفنى الهللينستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السريانى

يــبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها على التأثير مــن استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى ســبيل المــثال عند تصوير السيد المسيح صورة كملك قوى الرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة الكبرى الفارسية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية

تكتسب طـولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما فى الموضوعات الأفقية فإن الشخصـيات الهامـة تصور فى الوسط أما الثانوية فهى هامشية فى جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقى

بالنسـبة للعنصـر الثالث فى التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح فى الفسيفسـاء الزخـرفى وليس المصور. ومثلما فى كنيسة القديس Constanza أو فى كنيسـة الواحـة الخارجة بمصر حيث يرى فى حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثمـانى وهـو شكل مكرر فى كل حنية. هذا التأثير الشرقى يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضـوعات المصـورة وهـى خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخـراف فـى بيـئة نباتية وصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام. وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أى الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

- الطـريقة الأولـى: هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهللينستى.
- الطـريقة الثانـية: هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث فى شكل متتابع وهـذه الطريقة مرتبطة بالتراث السريانى حيث استخدم فى سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.
- الطـريقة الثالثة: فهى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

الفسيفساء البيزنطي فى المرحلة الأولي: (شكل ٣٥١- ٣٦٤)

في العصر الأول كانت روما ورافينا وتسالونيكي من أهم المراكز، وقد بقيت فـي هـذه المدن أعمال الفسيفساء حتى الآن. وتنقسم أعمال الفسيفساء إلى مجموعتين أساسـيتين، إحداهمـا حيث كان الإحساس الكلاسيكي هو السائد، والآخر حيث الطابع البيزنطـي أصـبح هـو السائد. وبين طرفي المجموعتين، هناك بطبيعة الحال بعض الـنماذج الوسـيطة، ويصـبح الخط الفيصل بينهم غير مدرك تقريباً. وغالباً ما يكون التحول ناحية الروح البيزنطية في جزء من العمل، بينما يبعُد عنه تماماً في جزء آخر.

ويتضـح ذلـك من خلال مثال في كنيسة القديس "فيتالي" في "رافينا"، حيث السـيد المسيح في القبة ممثلاً في شخصية شابة بدون لحية مثل الفن الكلاسيكي، (شكل ٣٥١) بينما مجموعة رسومات "جستنيان" و "ثيودورا" تنتمى تماماً للفن-البيزنطي، ويديـنون بذلـك للـتراث الشرقي أكثر من التراث الروماني. وعامة، كانت العناصر الكلاسيكية القديمة متقدمة أكثر في روما عن أي مكان آخر.

وفـي رومـا، يوجد أربع كنائس تضم زخارف ذات أهمية كبرى مثل "سانتا كوسـتانزا"، (شـكل ٣٥٢) وهـو مبـنى مستدير، وهو أكثرهم إتقاناً، ولم يعد يبقى الفسيفساء الذي يزخرف القبة، نستعين فى ذلك بالرسومات والوصف القديم لهم.

فقـد كانـت تعرض مشاهد من الإنجيل؛ أساساً من العهد القديم مُحاطة بنهر من الخارج. وقد رأى "سترزيجوفسكي" فى هذه المشاهد التأثير "المزداني" والذى يتضح من خلال وجود السمات الشرقية، ولكن التصميم والأيقونات ترجع إلى الفن الروماني.

والفسيفسـاء الباقية على القباب المحيطة بالدائرة يرجع أيضاً إلى الفن الروماني. وتنقسـم القباب إلى ثمانية أجزاء، الشرقي الذي أصبح الآن فارغاً، والغربي المشغول بتصـميمات هندسـية بسـيطة، والأجزاء المواجهة لها لهم نفس التصميم، وتزداد في الإتقـان والجـودة من الشرق إلى الغرب، حتى إن الشخصية المقدسة الموجودة على الصرح تزداد أهميتها بسبب الزخرفة. والعمل كله في أجود صوره، والألوان مُتناغمة ومصقولة، ولكنها باهتة. ومن صفات العصور الأولى الخلفية البيضاء، وبعد ذلك نرى الخلفـية الـزرقاء، وبعـد ذلك استخدام اللون الذهبي. بدون تَغيُّر، أما الخلفية البيضاء

والصـــبغة الرومانـــية فـــي التصميمات تميل للتركيز على المنظر الكلاسيكي التقليدي للفسيفســـاء. والفسيفســـاء المستخدم في محارة الكوات التي في الحوائط الخارجية ذات طـــابع بيزنطـــي لأنها لا تعرض فقط مشاهد مسيحية، ولكن الأشخاص ذو قامة طويلة ومطولـــة، وذلك سمة من سمات الفن البيزنطى. بالإضافة إلى ذلك، تتم إستخدام القطع الخشـــبية أو الزجاجـــية أو الرخامية الذهبية بتأثير أكبر لتكون أكثر إشراقاً. وقد شُيِّدَت هـــذه الأعمـــال بالفسيفســـاء بعـــد تلك التي كانت في القنطرة لأنهم ينتمون إلى القرن الخـــامس، وفـــي هذا التاريخ أصبح المبنى يُستخدم كمعمودية، وقد تم بعد ذلك ترميمها وإعادتها لما كانت عليه من قبل.

وتعـــرض قـــبة الفسيفســـاء في كنيسة القديسة "سانتا بودينزيانا" السيد المسيح مُـــتوّجاً بيـــن القديســـين بطـــرس وبولس، (شكل ٣٥٣، ٣٥٤)اللذان يرأس كل منهما مجموعة من خمسة حواريين. وهناك أيضاً شخصيتين نسائيتين، واحدة على كل ناحية، لتصـــوير الكنيسة قبل تتويج القديس بطرس، والكنيسة قبل تتويج القديس بولس. ووراء الشخصـــيات تصميم معماري رائع، والذي يظهر كأنه نسخة من نموذج مخطوطي، مع أن المصـــدر الأساســـي لهذه الخلفيات يوجد في مشاهد معمارية ولوحات جدارية من بومبـــي والإســـكندرية. وهناك نموذج شبيه لبعض أعمال الفسيفساء بعد ذلك في كنيسة "مارجـــرجس" في "تسالونيكي"، وكلاهما غاية في الروعة والجمال. والتصميم الموجود في "سانتا بودينزيانا"، هو أحد أبرع الأعمال التي حفظت حتى الآن في روما، فالتقنية فـــي الجودة والألوان في كنيسة "مارجرجس" في "تسالونيكي"، لا يتفوّق عليها أي عمل آخـــر. فهى ذو أهمية خاصة، فمع أنها عانت من التخريب، إلا أنها لم تعان من الترميم الغير مُلائم، مثلما حدث فى كل أعمال الفسيفساء في روما ورافينا، وقد يرجع تاريخهم إلى حُكم الإمبراطور "ثيودوسيوس الأول".

وفـــي كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري"، (شكل ٣٥٥- ٣٥٦) يوجد فسيفساء في الحنية في قوس النصر، وعلى مجموعة من الأعمدة، والتي تم وضعها في مستوى عالٍ في صحن الكنيسة والتكنيك المُستخدم هو تكنيك إنطباعي، والخلفية بلون فاتح. وهذه من ممـــيزات الأعمـــال الأولى ككل، وتعتبر هذه الفسيفساء قريبة للأسلوب القديم، وبالطبع كـــان هـــناك محاولة أكيدة لحفظ الطابع التصويري في الفن البومبي في البيئة الجديدة. فكـــان هناك ٤٢ لوحة منقوشة تبقّى منها ٢٧. وكل المشاهد المُصوّرة من العهد القديم

معبرة وواضحة، وإنه لمن الخسارة أن توضع في مكان مرتفع للغاية لأنه من الصعب تقدير جمال هذه المشاهد. ويرجع تاريخها لما بين عامي ٤٣٢ و٤٤٠، وهذا التاريخ هو أكثر التواريخ ملائمة. ويعتبر الفسيفساء في قوس النصر أكثرها تذكارية، وهي مخصصة لتمجيد السيدة العذراء كحامية للكنيسة التي ينتمون إليها. وقد شيّدها البابا "سيكستوس الثالث" (٤٣٢ - ٤٤٠م) ربما ليحيي ذكرى قرارات مجمع إفسوس لرفض بدعة نسطور، والذي إعتبر السيدة العذراء مجرد أم للسيد المسيح، ولكن ليست أم الله. وقد حل العنصر الكلاسيكي لدرجة كبيرة في أعمال الفسيفساء والتصوير الداخلي مبيناً ميلاد طابع مسيحي جديد، مُعلناً بذلك تألّق أكثر مما سبق. وقد تم اعادة الحنية في فسيفساء القرنين الرابع والخامس في عام ١٢٩٥م بواسطة "جاكوبو توريتي"، ويبدو الأصل ذو طابع تجريدي، مع وجود مخطوطات كبيرة على الجانبين، وهي كل ما تبقى من العمل الأصلي. ويرى "سترزيجوفسكي" هنا أيضاً الرمزية المزدانية، ولكن لا يوجد شئ في الفسيفساء ينتمي إلى الفن الروماني. وقد حفظ أيضاً عمل تجريدي رمزي مشابه في قبة "القديس كليمنت"، والتي يرجع تاريخها إلى ١٢٩٩م، ولكنها تتبع الأصل في القرن الخامس لدرجة كبيرة.

ونجد الأسلوب البيزنطي متطوّراً في الفسيفساء في كنيسة القديسان "قزمان ودميان"، (شكل ٣٥٧-٣٥٩) حيث يُصوِّر السيد المسيح في الوسط أمام خلفية سحاب ذات ألوان نارية وشخصيات على الجانبين، وفيها نرى السيد المسيح مصوّراً بلحية، والملابس ذات طابع بيزنطي والرؤوس والوجوه مطوّلة، والذي أصبح سمة من سمات الفن البيزنطي أولاً، ثم في لوحات "إل جريكو" بعد ذلك. وأسفل التصميم الأصلي اثنا عشر خروف يرمزون إلى تلاميذ السيد المسيح يسيرون في موكب. واستخدمت الخراف كنموذج لعدد من تصميمات الفسيفساء بعد ذلك، وأيضاً استخدمت الصور الزيتية الجدارية، وأهمها الفسيفساء الموجود في كنيسة القديسة مريم في "تراستفير" في روما.

وتبقى عدة تصميمات من الفسيفساء من العصور الأولى في روما، ولكنها أقل روعة وأهمية عن الأربعة المذكورين. ومن بين الاعمال المتأثرة بالطابع البيزنطي يوجد مثال في كنيسة "القديس لورنس"، (شكل ٣٦٠) ولكن لم يكن الفنان متمكناً في عمله لأن المظهر يبدو خشبي، وتحمل قبة الكنيسة الصغيرة للقديسين "روفين

وسـيقوديوس" فـي "اللاتيران" التي شُيِّدَت في القرن الرابع بتصميم "الأكانثا" الشكلي، والتـي تشـبه الأصـل الذي ملأ قبة كنيسة "سانتا ماريا ماجيوري". وقد كانت كنيسة القديسة "سابينا" أيضاً مزخرفة بإتقان، لكن نقوش القرن الخامس على الحائط الغربي هو كل ما تبقى.. وكان أيضاً الفناء من نصيب كنيسة القديس بولس بدون الحوائط المشيدة في القرن الخامس، وقد تم تدميرها بسبب الحريق الكبير عام ١٨٢٣ مع أنه قد تم ترميم الفسيفساء مثل المبنى وذلك لإتباع الخطة الأصلية لتنفيذها بأدق ما يمكن.

وترجع معظم أعمال الفسيفساء في روما لتاريخ متأخر ما عدا قليل من القطع في معمودية "لاتيران"، والتي ترجع زخارفها إلى عام ٦٤١، بينما الفسيفساء الموجودة في كنيسة القديسة "آجنس" (شكل ٣٦١) بدون حوائط ترجع إلى ما بين عامي ٦٢٥ و٦٣٨. وهنا يأخذ القديس حامي الكنيسة مكانه في المقدمة في وسط الحنية. وهم ذو تقنية دقيقة وطـابع بيزنطـي. وقـد نصب البابا "ثيودور صليب" في قبة كنيسة "سان روتوندو"، ويمـثل الصـليب الموجود غالباً ذلك الذي كان يدل على جبل الجلجثة، وكانت أعمال الفسيفسـاء لإحـياء ذكرى تدمير الصليب بواسطة المسلمين. ويوجد في كنيسة القديس "ثـيودور" بعـض أعمال الفسيفساء التي لا تمثل أهمية، والتي يرجع تاريخها إلى عام ٥٥٠م.

أعمال الفسيفساء في روما

ومـع أن هذه القائمة تضم قليل مما كان موجوداً، إلا أن سلسلة أعمال الفسيفساء فـي رومـا مازالـت تعطي إنطباعاً جيداً، ولا يوجد ما هو موزّع أكثر دقة من ناحية الـتأريخ أو التـنويع في الأسلوب في أي مكان آخر. والمركز الهام التالي هو "رافينّا"، والتـي تذخر ببعض الآثار الرائعة أكثر من أي شئ آخر في روما، وقد تم تنفيذ أعمال الفسيفساء على ثلاث مراحل متباعدة:

الأولى في ضريح "جالا بلاسيديا(٣٨٨-٤٤٠م)، Mausoleum of Galla Piacidia

الثانية "ثيودورية" (٤٩٣-٥٢٦)،

الثالثة "جاستنيانية" (٥٢٧-٦٥٥)

وأكثر هذه الآثار روعة من العصر الأول هو ضريح "جالا بلاسيديا"، (شكل ٣٦٢ - ٣٦٥) وهـو مبنى صغير صليبي الشكل يتضمن زخارف غنية ذات أرضية زرقاء،

ويضـــفي ذلك جو جميل للمبنى. ومع أنه صغير، إلا أن الزخارف كاملة وناضجة أكثر مـــن الأشياء المتبقية حتى الآن من العصور الأولى. وتتبادل الشخصيات والتصميمات الزخرفية مع بعضها البعض، وكلاهما مساويين في التأثير. ويرى "سترزيجوفسكي" في العمـــل الزخرفي تأثير المناظر الطبيعية "المزدانية"؛ ويقرر "فان مارل" بصراحة أنه لا يوجـد أي تأثير شرقي. وهذا العمل هو مثل حي للجدال على هذه الأعمال. ولكن غالباً ما يكون "فان مارل" صادقاً، لأنه قد يوجد تأثيرات أخرى، لأنه لا يوجد أي شئ لم يجئ من روما.

وينتمي إلى نفس الحقبة الفسيفساء في قبة معمودية الأرثوذكس في "سان جيوفاني" فـــي "فونت" (٦٤٠م) (كل ٣٦٦- ٣٦٨). وهناك تصميمات معمارية رائعة في الجزء السفلي، يعلوها التلاميذ وفي الوسط المعمودية. وتكمن أهمية التصميمات المعمارية فى أنها تُبيِّن تأثير المشاهد المعمارية للفن الإغريقي أو "البومبي". ولكن موضوع الشمعدان يـــرجع إلـــى المتأثر بالنماذج "الساسانية"، مع أن التأثير جاء عن طريق سوريا، حيث استخدمت تلك الأشياء بكثرة فعلى سبيل المثال في الفسيفساء في كنيسة الميلاد في بيت لحم، وبعد ذلك في قبة الصخرة في أورشليم (٦٩١م).

وفـــي الحقـــبة الثانية في "رافينا"، يوجد أعمال الفسيفساء في القبة في معمودية "أريان"، والمعروفة أيضاً بالقديسة مريم في "كوسميدين" (٥٢٠م)، (شكل ٣٦٩) ومشاهد الكـــتاب المقـــدس على حوائط كنيسة القديسة "أبولونير نوفو" (٥٢٠م). ويشكل الأخير واحـــداً من أقدم وأكمل التسلسُلات من مشاهد العهد الجديد التي بقيت حتى الآن (شكل ٣٧٠- ٣٧٣)، وتـــروي قصة حياة السيد المسيح بوضوح، وبتعبير رائع، وهنا تمتزج الأفكـــار الكلاســـيكية والشـــرقية مرة أخرى. فالسيد المسيح المصوّر بلحية، من أصل شـــرقي، ويظهـــر ذلك في مشاهد آلام السيد المسيح، وهو أكبر من شخصيات أخرى لتتوائم مع الفكر الشرقي لتأكيد أهميتها. بينما النساء عند البئر ذات طابع قديم جداً، وفي مشاهد أخرى في حياة السيد المسيح يظهر بدون لحية. والموكب الجميل للقديسين على مســـتوى سُفلي يرجع إلى الحقبة الثالثة؛ وهي الحقبة "الجستنيانية". فقد شُيِّدَت بعد عام ٥٦١م، عندما أُعيد تكريس الكنيسة ككنيسة أرثوذكسية بدلاً من مُلتجأ آريوسي.

أما في الحقبة الثالثة، فقد ظهر فن بيزنطي حقيقي، فكنيسة "سان فيتالي" تُعتبر من أحسن الكنائس البيزنطية حقاً، وبها زخارف من الفسيفساء تُعبر بشكل صادق عن الفن

البيزنطي (شكل ٣٧٤- ٣٨٠). حتى لو بتحليل الأسلوب قد نجد بعض العناصر الشرقية والكلاسيكية. فالحنية الأساسية في كنيسة "سان فيتالي" (٥٢٦-٥٤٧م) ذات تصميم رائع وتُبيِّن السيد المسيح متوّهّجا في السماء. والمعالجة هنا مثالية وطبيعية والألوان نقية وجميلة. مع أنه يوجد على جانبي الجزء المخصص للكهنة القائمين على القداس، والتي تتضمّن لوحات الإمبراطور جستنيان وثيودورا وحاشيتهما، إلا أن هذه الفكرة شرقية جداً. وهذه المعالجة واقعية للغاية أكثر منها مثالية، فالألوان ثقيلة ومُعَبِّرة، تتضح في تفاصيل الملابس وكذلك تاج "ثيودورا"، أما خامات ملابس الحاشية فهى فارسية.

والفسيفساء في حنية كنيسة القديسة "أبولونير" في "كلاس" (٥٣٥-٥٤٩م) تبين تمثيل رمزي للتجلي ويرمز الصليب الكبير في المنتصف إلى السيد المسيح المتجلي، أما الثلاثة خراف بجانب الصليب فيرمزون لثلاثة من التلاميذ الذين شهدوا هذا المشهد (شكل ٣٨١). وينتمي هذا النوع من الرمزية إلى العالم السامي. وغالباً ما جاء ذلك إلى إيطاليا من سوريا بجانب الإيمان المسيحي. ومع أن الرمزية شرقية الطبع، إلا أن المعالجة مثالية أكثر، والورود الجميلة في الخلفية والألوان الزاهية تبعد بهذا الفسيفساء بعيداً عن الطابع الشرقي، فهو حقاً من أكثر الأعمال نجاحاً من ناحية الزخارف.

أما عن باقي أعمال الفسيفساء في "رافينا"، فهي أقل أهمية، وقد تأخذ حيّزاً مُختصراً. فهي تتضمَّن قصر رئيس الأساقفة، وهو عمل جيد مع انه قد تم ترميمه. وبعض القطع في كنيسة "توتي سانتي" وقبا من الفسيفساء في كنيسة "سان ميشيل" في "فريجيزيلو"، والتي تم نقلها إلى متحف القيصر "فريدريك" في برلين أواخر القرن العشرين. والسيد المسيح هنا صور بدون لحية، ولكن الأسلوب هنا شرقي. وقد تم ترميمها وأضيف مؤخراً بعض الشخصيات.

ويوجد في أماكن أخرى في إيطاليا أعمال الفسيفساء التي تنتمي إلى الحقبة المبكرة، ففي معمودية "سوتر" في "نابولي" نجد أجزاء من التصميمات الزخرفية الرائعة بالتقليد القديم، ويرجع تاريخ هذا العمل إلى ما بين عامي ٤٧٠ و٤٩٠م. وهذا العمل ليس متقناً مثل أعمال أخرى معاصرة من الجنوب، ومن المُرجّح أنه تم عملها بواسطة الفنانين المحليين. ومع ان ذلك ليس في إيطاليا بذاتها، فيجب أن نذكر أيضاً "بارينزو"، لأن أعمال الفسيفساء في الحنية ذات جودة عالية حقاً. فالسيد المسيح يظهر كشخصية

غـير ملتحـية، ولكن توجد عناصر شرقية. وأكثر ما يثير الاهتمام هو الأهمية الكبيرة المُعطـاة للسيدة العذراء، والتي تملأ هنا ــ ولأول مرة ــ مكاناً أساسيّاً في وسط القبة، وترجع هذه الفسيفساء إلى ما بين عامي ٥٣٠ و٥٣٥م. (شكل ٣٨٢- ٣٨٣)

أمـا أعمال الفسيفساء الصغيرة في كنيسة القديس"أكيولينو" الصغيرة الموجودة في كنيســة القديس "لورينزو" في ميلانو، (شكل ٣٨٤- ٣٨٥) فيرجع تاريخها إلى ما بين عامي ٣٣٥ و٣٩٧م. وهى من أوائل الأعمال في إيطاليا، ذو الطابع القديم. وتلفت هذه الصــورة من أعمال الفسيفساء في الحقبة المبكرة النظر إلى التدخل التدريجي للعنصر الشـرقي، وبخاصـة الأعمـال المـتأثرة بالأيقونات مثل السيد المسيح الملتحي. ولكن بالإضـافة إلـى ذلـك تمت تغييرات ملموسة، وأيضاً تطورت الشخصية إلى شخصية مصقولة أكثر.

وإذا كانت سوريا هي المسئول الأساسي عن ظهور السمات الشرقية في الزخرفة أو الأيقونـات، فقـد كانت العاصمة الجديدة للعالم البيزنطي القسطنطينية هي المسئول الأول عـن الأفكـار الجديـدة فـي الأسلوب. وللأسف، فإننا نتتبّع هذه التطورات في العاصـمة فـي الأعمال على نطاق ضيق، لأنه لم يعد يتبقى أي آثار من الحجم الكبير المرصـعة بالفسيفسـاء أو باللوحات الزيتية. ولكن من ناحية أخرى في "تسالونيكي"، فهناك الكثير الجدير بالمشاهدة. وغالباً، فإن أعمال الفسيفساء هناك تعطي فكرة أوضح بمـا تم عمله في القسطنطينية أكثر من مثيلتها في إيطاليا. والتكنيك في كل حالة دقيق جداً، ويبين أن أعظم الحرفيين قد تم إستخدامهم، فالقطع الخشبية والزجاجية والرخامية تظهـر في تدريج دقيق، ومُشيَّدة بمهارة أكثر من المعتاد في إيطاليا، وتمتزج بالألوان بمهارة جيدة، وقد تم الإهتمام أكثر بالظلال.

فسيفساء سالونيكي

وتعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "سالونيكي" من التصميمات المعمارية في أسطوانة القبة في كنيسة "مارجرجس". (شكل ٣٨٦) ويرجع تاريخها تقريباً إلى أواخر القرن الرابع، ومرة أخرى نرى إستخدام المشاهد المعمارية من الفن "البومبي" مثل التي رأيـناها في "رافينا"، وفي أماكن أخرى والتي ظهرت مرة أخرى بتأثير رائع بعد ذلك

في دمشق. الالوان مُستخدمة بإتقان شديد، وأعمال الفسيفساء في المبنى من أحسن وأدق ما بقى حتى الآن. ويغلب عليها الطابع الكلاسيكى ولكن بشكل مختلف.

وإلـــى القرن الخامس ترجع بعض أعمال الفسيفساء التي إكتشفت في عام ١٩٢١ فـــي كنيسة القديس "هوسيوس داود" الصغيرة، (شكل ٣٨٧) حيث تظهر رؤية حزقيال النبـــي. وهي ذات أسلوب قديم، وتُبَيِّن السيد المسيح بدون لحية، والأعمال في الكوات التي في الحائط في "سانتا كوستانزا" في روما لا تختلف عن ذلك كثيراً.

ومـــن الأعمـــال الرمزية الهامة تلك التي توجد في كنيسة القديس "ديميتريوس"، وأحسن هذه الأعمال التي تُبَيِّن شكل القديس نفسه وهو يقف بين مُتَبَرِّعي الكنيسة. وهى ممثلة على العمود الشمالي للقباب مع معظم أعمال الفسيفساء في الكنيسة، والتي يرجع تاريخها إلى القرن السابع. (شكل ٣٨٨- ٣٩١) وتوجد تصميمات مماثلة على الواجهات الأخـــرى للعمود، وأيضاً على العمود المواجه للحنية. وهذه الأعمال من أكمل ما تبقى من هذا العصر، فهي تبين إندماج كامل بين العناصر الإغريقية والشرقية، أما الخطوط الأساسية البسيطة والدقيقة فهي ترجع إلي الفن البيزنطي. ومع أن التصميمات الموجودة على الحوائط في الوسط، وفي الجوانب ليست بارعة بالقدر الكافي، إلا أنها تثير إهتمام تاريخـــي خـــاص. وقد دمرها الحريق عام ١٩١٧، والذى أودى بالجزء الأساسي من الكنيسة. وقد تم ترميم المبنى، ولكن تبقّى هذه الأعمال المُرَصّعة بالفسيفساء مُسجلة فقط في الصور والمخطوطات.

وتوجـــد بعض الأعمال المرصعة بالفسيفساء من هذا العصر محفوظة في أماكن بعـــيدة؛ أهمهـــا تلـــك الموجودة في دير سانت كاترين في جبل سيناء، ممثلاً في منظر التجلـــي. (شكل ٣٩٢) وهذا الأثر الذي لا نعلم عنه إلا القليل فهو ذو جودة عالية، وذو شأن كبير في صناعة الأيقونات، وغالباً ما يرجع تاريخها إلى عام ٥٦٥م. وأما أعمال الفسيفســـاء على حنية كنيسة في "تشيتي" بقرب "لارناسا" في قبرص، (شكل ٣٩٣) فهى تُبيِّـــن الســـيدة العذراء والطفل بين رؤساء الملائكة. وفي هذا العمل نجد التكنيك الدقيق والتصـــميم، وإنـــه لمن المدهش أن نجد عمل ذا جودة عالية في أماكن بعيدة مثل تلك الأماكن.

ولا زال تـــاريخ هذه الأعمال موضع جدال، إلا أننا نميل إلى تاريخ هذه الأعمال فـــي "تشـــيتي"، فى القرن السابع، وأما التي في "باناجيا كانكاريا" فترجع للقرن السادس الميلادى.

الفسيفساء وحركة تحطيم الأيقونات (المرحلة الوسطي)

ومـــع أن حـــركة تحطيم الصور دامت لأكثر من قرن، من عام ٧٢٦ إلى ٨٤٣، فإنـــه لمن المدهش صعوبة تمييز الأعمال التي قد تم عملها بعد هذه الفترة مباشرة، من تلـــك التـــي تـــم عملهـــا قبل تلك الفترة. فالتحريم القاسي الذي تم ممارسته على الفن التصـــويري أثـــناء تلـــك الفـــترة هو الذي تسبب في هذه الصعوبة. وربما كان التغيُّر مستحيلاً في الأديرة البعيدة، والتي ما زال الفن فيها بدائياً

ومن أحسن قطع الفسيفساء تلك في قبة الصخرة في أورشليم وكذلك تلك الموجودة فـــي المســـجد العظـــيم في دمشق، (شكل ٣٩٤) والذي شيّده الخليفة الوليد عام ٧١٥، ويُعتـــبران مـــن الآثار التابعة لحركة تحطيم الصور. فالفسيفساء في قبة الصخرة ذات زخرفة ومنهجية عالية بتأثير إغريقي وفارسي ممتزجان معاً. وفي دمشق بالإضافة إلى العمـــل الممـــاثل لما هو موجود في أورشليم، فيوجد هناك تصميمات كبيرة مكونة من أشـــجار وعناصـــر معمارية. وترتفع صفوف الأعمدة والبازيليكا والأبراج والشرفات والكوات التي في الحائط واحدة فوق الأخرى وكأنها مدينة على جبل في إيطاليا.

ورغـــم أن كـــنائس العـــالم البيزنطـــي تحتوى على واحد أو إثنين من الأعمال المرصـــعة بالفسيفســـاء في هذه الفترة مثل قبة كنيسة القديسة إيريني في القسطنطينية، حيـــث يوجـــد صليب عادي، ولكنه مُتناسِب في الحجم، وهو مُؤثِّر جداً وخلفيته ذهبية. ويوجـــد أيضاً صليب مماثل، والذي تم إستبداله بتمثال للسيدة العذراء في كنيسة "سانتا صوفيا" في "تسالونيكي". وقد شيده الإمبراطور قسطنطين السادس والإمبراطورة إيريني والأســـقف ثيوفـــيلس أسقف نيقية في عام ٧٨٧. وقد تركت الحروف الأولى من أسماء هـــؤلاء بعدمـــا تم إستبدال الصليب بتمثال السيدة العذراء، بعدما زال الخطر الذي كان ممـــثلاً فـــي حركة تحطيم الصور. وكان هناك صليب مماثل في قبة كنيسة التجلي في نيقية، والذي تم إستبداله أيضاً بتمثال بالحجم الكبير للسيدة العذراء.

المرحلة الثانية

ومـــع أن الحظر ضد هذه المعتقدات الدينية كان مفروضاً في القسطنطينية، وفي مراكــز أخرى أكثر أهمية، فقد تم تجاهله في أماكن أخرى بعيدة، وعندما نبدأ الحديث عن صور الحائط الزيتية، فسوف نذكر الكثير عن العمل الشكلي الذي تم تنفيذه في هذا الوقت.

ويلـــي ذلــك تاريخـــياً الفتحة الهلالية الموجودة على باب الشرفة الجنوبية، وفيها السيدة العذراء بين "جستنيان" و"قسطنطين". ويُرجع "وايتمور" تاريخها إلى وقت "بازيل الثانـــي" (٩٨٦-٩٤)، ولكن "موري" يقول أنها ترجع إلى عصر "بازيل الأول" (٨٦٧-٨٦). ومـــن وجهـــة نظـــر الأسلوب المُستخدم، فهي ترجع إلى تاريخ بعد تلك الفترة. ويـــرجع تـــاريخ اللوحين الزجاجيين في البهو والذي يسميهم "وايتمور" "الزو" و لوحي يوحنا، إلى ما بين ١٠٤٢ و١٠٥٧ و ١١٢٠. والعمل مزخرف ولكن ليس ذو جودة فنية عالـــية. فهـــو يصور للسيد المسيح على العرش بين أمه العذراء ويوحنا المعمدان في الحـــائط الأوســـط في البهو الجنوبي. وهو ليس مؤرخاً عن طريق الكتابة أوْ بأي أدلة أخرى، مثل ألواح "الزو" ويوحنا. وعموماً فهى تشبه عمل في "كاريه كامي" (١٣١٥-٢٠) لـــذا نقـــترح إرجاعها إلى القرن الرابع عشر. ولكن مع تقدم الأبحاث في الرسم الزيتـــي في العصر البيزنطي، نجد أنه يصبح من الواضح أكثر وجود نهضة حقيقة في القـــرن الثانـــي عشـــر، وأنه كان هناك تطور لا ينتهي لإسلوب جديد منذ حوالي عام ١١٣٠. ومن هذا المنظور، نعتقد أنه يرجع تاريخ ألواح السيد المسيح على عرشه بين السيدة العذراء ويوحنا المعمدان في كنيسة سانتا صوفيا إلى منتصف القرن الثاني عشر، (شـــكل ٣٩٥- ٣٩٨) وأنها تمثل واحدة من أوائل التجارب بهذا الأسلوب الجديد. على أي حال، فإنه عمل ذو جمال نادر، ومن أجمل الأعمال البيزنطية المرصعة بالفسيفساء.

ويلـــي هذه الأعمال المرصعة بالفسيفساء في الأهمية من الناحية التاريخية خارج القســـطنطينية وروـمـــا، تلك الموجودة في دير "هوسيوس لوكاس" (شكل ٣٩٩- ٤٠١) ليس بعيداً عن "دلفي" في اليونان، والتي يرجع تاريخها إلى بدايات القرن الحادي عشر. وأجمـــل عمـــل هو ذلك الموجود على قناطر الكنيسة، وهي مشاهد من دورة الآلام في الممـــر المؤدي إلى صحن الكنيسة، ولكنها غير متقنة، وهي ذات أهمية كبيرة في علم

الأيقونـــات. ولكـــن مــــع أن العمل متكامل من الناحية التقنية، إلا أنه ذو طابع كهنوتي بدائـــي، ذلك الطابع المتصل بالأديرة أكثر من العاصمة، وقد يتباين مع الأعمال الأكثر رقـــة فـــي "دافنـــي" بجانـــب أثيـــنا حيث الأسلوب القسطنطيني الأنيق الدقيق، وتتميز الشخصـــيات والمشاهد هنا بالجمال الكلاسيكي، ومع أن كثير منها اختفى الآن إلا أنها ذات تأثـــير قـــوى على المشاهد. وفي الحقيقة تعتبر الأعمال المرصعة بالفسيفساء في "دافنـــي" مـــن أكمل الآثار الموجودة في هذا العصر. فمنظر الصلب نموذجي، والأكثر تأثـــيراً هـــو منظر السيد المسيح الذي يهيمن في الكنيسة من مركز القبة. وهنا نجد أن الواقعية الشرقية هي التي تلعب دوراً هاماً أكثر من الكلاسيكية التقليدية فهو واحد من أكـــثر المـــناظر غموضاً، وفي نفس الوقت أكثرها تأثيراً عن السيد المسيح من أي ما أنتجه الفن المسيحي. والأعمال في "دافني" كلها يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٠. (شكل ٤٠٢ – ٤٠٣)

ويبقى عمل زخرفي آخر هام، ولكنه مجزأ في كنيسة "نيا موني" (شكل ٤٠٤) في جزيـــرة "كيوس"، والعمل ذو جودة عالية، والأسلوب قريب من التعبيرية الموجودة في كنيســـة "هوســـيس لوكـــاس" أكثر من قربه إلى الكلاسيكية التقليدية في "دافني"، وقد تم تخليص اللوحات المرصعة بالفسيفساء قريباً من التراب الذي تراكم عليهم عبر القرون. فهـــو يرجع تاريخهم إلى ما بين عامي ١٠٤٢ و١٠٥٦. ومن نفس الحقبة يوجد لوحات الفسيفساء في كنيسة القديسة "صوفيا". وفي "كييف" في روسيا، والتي يرجع تاريخها إلى ١٠٣٧ و١٠٦١. (شكل ٤٠٥– ٤٠٦) ومع أنها لوحات محلية، الا أنها غالباً ما ترجع إلـــى الحرفييـــن اليونانييـــن أكثر من ذويهم الروس. ومن ناحية أخرى، فإن الحرفيين الروس الذين تعلموا على أيدي اليونانيين الذين عملوا في كنيسة القديسة "صوفيا" كانوا مسئولين عن لوحات فسيفساء أخرى في نفس البلدة، وجدير بالذكر فإنه يوجد بعض من هذه اللوحات في كنيسة الملاك ميخائيل، والتي يرجع تاريخها إلى عام ١١٠٨.

وبعيداً عن الأراضي البيزنطية، توجد أعمال أكثر أهمية في "صقلية"، لأن جودتها أكـــثر بكثـــير مـــن تلـــك التي في "كييف". فمساحة الحائط المغطاة أكبر بكثير. فتوجد زخارف كبيرة في أربع بنايات متفرقة. وربما أجملهم وأدقهم من الناحية الفنية هي تلك الموجودة في "كيفالو". (شكل ٤٠٧) وحيث أن الكنيسة ذات سمة غربية، فهي بدون قبة، فقـــد تم نقل السيد المسيح من مكانه المعتاد في القبة إلى محارة القبة، بينما نُقلت السيدة

العــذراء مــن مكانها المعتاد في محارة القبة إلى الأسفل على الحائط الشرقي. وعلى جانــب القبة على الحوائط الجانبية، يوجد تصميمات زخرفية وقديسين ورسل. وليست كــل لوحات الفسيفساء قد تم عملها منذ نفس التاريخ، فهذه الموجودة على حوائط القبة المنحنــية هــي جزء من المنظر العام، ويرجع تاريخها إلى حوالي عام ١١٤٨، وهذه الموجودة على حوائط المكان المخصص للكهنة القائمين بالقداس يرجع إلى عام ١١٧٥، وأمــا الذيــن علــى القــنطرة، فيرجع إلى ما بين عامي ١١٥٠ و ١١٦٠، واللوحات المرصعة بالفسيفساء، ترجع إلى الحرفيين الصقليين، بينما الأوائل ترجع إلى اليونانيين الذيــن جُلِــبوا إلــى صقلية من بيزنطة بناءً على طلب الحكام النورمنديين. وقد وضح "ديمــوس" عند دراسته المتعمقة في لوحات صقلية المرصعة بالفسيفساء أن تواريخ تلك اللوحات قد تكون متصلة بالفترة التي كان فيها حكام صقلية وبيزنطة على علاقة وطيدة ببعضهم البعض.

ومــن ناحية أخرى، فإن زخارف "مارتورانا" أو "سانتا ماريا ديل أميراجليو" في "باليرمو" (شكل ٤٠٨- ٤١٠) موحدة في الأسلوب والتاريخ، فقد تم عملها عَام ١١٥١. وغالباً فإن الحرفيين اليونانيين من "كيفالو" قد نقلوه إلى "المارتورانا" عندما تم العمل في الحنية في المكان السابق. وهنا نجد أن التنظيم بيزنطي، لأن الكنيسة تم بنائها على نحو شــرقي أكــثر مــنها غربي. ويشغل السيد المسيح ضابط الكل، مكانه المعتاد في القبة وتغطــي الحوائــط العُلــيا والقنطرة بمشاهد من العهد الجديد وأكثرها من حياة السيدة العــذراء. وأكثر هذه المشاهد التي تتكلم عن العبور ما زالت باقية، ويوجد عمودين في الطريق المؤدي إلى الكنيسة ذا أهمية خاصة، لأن إحداهم تبيِّن السيد المسيح وهو يتوِّج الإمــبراطور "روجــر"، والأخــرى تبين المتبرع الأدميرال "جورج من أنطاكية" تحت أرجــل الســيدة العــذراء. وأعمال الفسيفساء هذه ذات جودة عالية وبهجة في الألوان، وبــراعة في التكنيك. وإذا لم يُعاد زخرفة المكان المخصص للمرتلين والكهنة بالطابع الركوكــي، لأصــبحت هذه المشاهد من أجمل ما يوجد في صقلية، وأجمل ما في الفن البيزنطي.

وكنيسة "بالاتين" في القصر الملكي في "باليرمو" يتكون صحن الكنيسة على شكل البازيلــيكا، (شــكل ٤١١) نهايــتها الشرقية صليبيّة الشكل مع وجود قبر عند المعبر. وتُغَطّــى مســاحات الحوائط كلها بالفسيفساء موضحة مشاهد كاملة من العهدين القديم

والجديد. وقد تم العمل في هذه المشاهد بأيدي عدد كبير من العمال وفي أوقات متفاوتة. وقـد عانـت الكثير من الترميم الزائف. وأفضل هذه الأعمال تلك الموجود في الناحية الشـرقية والتـي تمت بواسطة العمال اليونانيين حوالي عام ١١٤٣. أما ما في صحن الكنيسـة، فـيرجع إلـى الخمسينات والستينات من القرن الثاني عشر. وهنا تم تشغيل الحرفيين المحليين الذين تعلموا على أيدي اليونانيين، وقد أتمّوا عملهم، لكن قد يفتقر في بعض الأحيان للإحساس والرقة.

وقـد تم زخرفة الكنيسة كلها في "مونريال" (شكل ٤١٢) التي تبعُد عدة أميال عن "بالـيرمو"، والتـي تتمـتع بحجم كبير جداً، ولكنها ذو تأثير أكبر من كنيسة "بالاتين" الصـغيرة، بسبب حجم التصميم الموضوع، ولا يمكن مقارنة العملين من حيث الجودة حـتى لـو تفاوتـنا في تأثير الترميمات الكثيرة التي حدثت بعد ذلك. وقد تم تشييد هذا المبـنى بيـن عامـي ١١٧٤ و١١٨٢، وفور نهايته بدأ العمل في اللوحات المرصعة بالفسيفسـاء، وقـد إنتهت كما يقول "ديموس" في غضون عشرة أعوام، وقد قدم بعض الدلائـل التي تشير إلى نظرية قديمة، وهي أن بعض هذه الأعمال التي تمت في القرن الثالث عشر يمكن تجاهلها. وحقاً، فإن أعمال الفسيفساء في "مونريال" لا تتشابه في شئ بالنسـبة للأسـلوب والألوان، مع أي عمل آخر مما ينتمي إلى القرن الرابع عشر في القسـطنطينية، فأكـثرها خشـبية وينقصها التميّز الذي يفضلها عن الأعمال المرصعة بالفسيفسـاء الموجـودة في "كيريه كامي"، أو أعمال التلاميذ المقدسين في "سالونيكي" (١٣١٢).

فـبعض أعمال الفسيفساء الباقية في غرفة صغيرة في القصر في "باليرمو" وفي نطـاق أضـيق فـي فـيلا في بلدة صغيرة معروفة باسم "لازيزة" (شكل ٤١٣) مثيرة للإهتمام لأنها تكون العمل الدنيوي الوحيد الهام الذي جاء إلينا. والتصميم السابق يعتبر تصميم فارسي للغاية من ناحية المظهر والرماه والطيور والحيوانات المختلفة الغريبة، موجـودة إما مواجهة لبعضها أو ظهرها لبعض مع وجود أشجار واقفة في الوسط مثل التـي تظهر على النسيج. ويبدو أن التأثير الفارسي كان منتشراً فى الزخارف الدنيوية فـي العـالم البيزنطي ككل. وليس من الضروري نسْب أعمال الفسيفساء في "باليرمو" للسمات الإسلامية الموجودة في الحضارة الصقلية في ذلك الوقت. والمضمون في هذه

الأعمـــال قريبة لتلك التي نراها على النسيج البيزنطي، وكليهما يكره التأثير الفارسي، ويرجع تاريخ العملين الزخرفيين في "باليرمو" الي عام ١١٧٠.

وهـــناك مكـــان آخـــر بعيداً عن الإمبراطورية البيزنطية، حيث يوجد عمل هام بالفسيفســـاء وهـــو "فينيسيا". فمع أن القطع الزجاجية قد تم عملها في القرن التاسع، فلا يوجد أي عمل بالفسيفساء في كنيسة القديس مرقس قبل القرن الثاني عشر (شكل ٤١٤) مـــاعدا مشـــهد الصـــعود في القبة الأساسية، وبعض المشاهد التي تصوّر حياة السيدة العذراء في الجناح الشمالي، والتي قد تنتمي إلى أواخر القرن الحادي عشر. ولا يمكن أن تكون قبل عام ١٠٦٣؛ لأن البناء قد بدأ في هذه السنة فقط. هذه الأعمال ذات طابع قديم، والجودة الفنية للعمل ليست برائعة. ومن القرن الثاني عشر وما بعد ذلك تم عمل إضافات إلى زخارف الكنيسة في كل حقبة، وفي كل أسلوب حتى القرن الخامس عشر. وتشـــهد الإسهامات التي حدثت بعد ذلك على أن بيئة عمل الفسيفساء كانت غير موفقة لفن عصر النهضة.

ويوجـــد أعمال بالفسيفساء باقية حتى الآن ذات جودة عالية في مكانين قريبين من فينيســـيا أهمهم في "تورشيللو" حيث يوجد أعمال مرصعة بالفسيفساء في ثلاث فترات. وتنتمـــي لوحة التلاميذ في القبة إلى القرن الثاني عشر، والسيدة العذراء في عين القبة، والمجـــازاة الأخـــيرة في الغرب الأقصى، ينتمون إلى الجزء الأخير من القرن الثاني عشـــر. والأعمـــال المرصعة بالفسيفساء في قبة الجناح الجنوبي قد يكون تم عملها في وقـــت سابق لذلك، مع أنه تم ترميمها في القرن الثالث عشر. وقد تم إعادة بناء الكنيسة نفســـها عـــام ١٠٠٨. لذلك فإنه من الصعب أن تكون هذه الأعمال قبل القرن الحادي عشر. وأفضل هذه الأعمال هي تلك التي في القبة التي تم عملها في القرن الثاني عشر. والشكل الطويل للسيدة العذراء هناك وهي منعزلة أمام خلفية ذهبية باهتة يعطي تأثير رائـــع وجمـــال نـــادر للغايـــة. ويوجد أيضاً شكل مماثل للسيدة العذراء في قبة كنيسة "مورانـــو" قريـــباً من هناك. وغالباً ما يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر. يفتقد هذا المنظر الجمال الجذاب من ناحية التصميم "التورشيللي"، ولكنه جميل ورائع. والعمل في "تورشـــيللو" يجـــب أن يكون قد تم عمله بواسطة عمال يونانيين. وتوجد بعض أعمال الفسيفســـاء فـــي كاتدرائـــيّة "القديـــس جيوستو" في "تريسه" تنتمي إلى المدرسة الفنية "الفينيسيه"، في أواخر القرن الثاني عشر.

مراجع الفصل التاسع

التصوير الجدارى والفسيفساء فى الفن البيزنطى

- John Carter, Civic and other Buildings, in I.M. Barton ed. Roman Public Buildings 1989, 41-43.;

- Elsner, J., Imperial Rome and Christen Triumph, Oxford History of Art, Oxford, 1998, 52,192-195,227-233;

- Kotting, B., Der Fruhchristliche Reliquienkult und die Bestattung in Kirchengaude, Koln, (1965), pp.26-26.; N.H.Henin & M. Wuttmann, Op-cit. (2000), pp.80 ff

- Weitzmann, K, the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Icons, Vol. I, From the Sixth to the tenth Century, Princeton, (1976), 3-12, 45-52.

- Von. Moorsel, P., Forerunners of the Lord, The Meaning of Old Testament Saints in the Daily office and Liturgy reflected in Medieval Church decoration, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp19-32;

- M. Rassart-Debergh, Survivances de L'Hellistico-Romain Dans La Peinture Copte (anterieure au IX s), First International Congress on Greek and Arabic Studies, Vol. II, Athena, (1983) pp.227-236,

- Langen, L., Icon-Painting in Egypt, (in Coptic Art and Culture), Cairo, (1990), pp 57-62,

- Bierbrier, M.L., Portraits and Masks, Burial Customs in Roman Egypt, London (1997) pp 13 ff;

- Parlasca, K., Ritratti di Mummie, in A.Adriani.(ed), Repertorio d'arte dell'= =Egitto greco-romano. Rome (1977-1980)

- Walker T., & Bierbrier, M.L., Ancient Faces , Mummy Portraits from Roman Egypt, British Museum. Part IV.(1998) pp14-29

- Heijer, J., Miraculous Icons and ther Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp . 89ff

- Lazarev, V.,, Storia dell pittura bizantina (Turin: Giolio Emaudi, 1967)

- Clouzot, E., Mosaiques Chrétiennes, Geneva, 1924.

- Wilpert, E., Die römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom 4. bis 13.Jahrhundert, 1917.

- Errard, C., L'Art byzantin d'aprés les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, Paris, c. 1910.

- Diez, E., and Demus, O., Byzanitine Mosaics in Greece, Harvard, 1913.

- Diehl, S., Le Tourneau, Les Monuments chrétiens de Salonique, Paris, 1918.

- Wulff, O., Die Koimesiskirche in Nicaia, Strasburg, 1903.

- Schmidt, T., Die Koinmesis-Kirche von Nikaia, Berlin and Leipzig, 1927.

- Underwood, P., The Kariye Djami, Pantheon Books, 1966.

- Whittemore, T., The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1952.

- Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.

- Kitznger, E., The Mosaics of Monreale, Palermo,1961.

- Rice, D. T., New Lights on Byzantine Portative Mosaics, in Apollo, XVIII, 1933, p. 265 ff.

- Demus, O., Byzantinische Mosaikminiaturen', in Phaidros, Folge 3, Wien, 1947.
- Muratov, La Peinture byzantine, Paris, 1928.
- Diehl, S., La Peinture byzantine, Paris, 1932.
- Byron, R., and Rice, D. T., The Birth of Western Painting, London, 1930.
- Grabar, Byzantine Painting, Skira, 1953.
- Van Marle, R., The Development of the Italian Schools of Painting, I, The Hague, 1923.
- Bertaux, E., L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
- Breasted, C., Oriental Forerunners of Byzantine Painting, Yale, 1924.
- Morey, C.R., Mediaeval Art, New York, 1942.
- Rostovtzev, M., Dura-Europos, M., and its Art, Oxford, 1938.
- N. And M. Thierry, Nouvelles Eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
- Rice, D. T., The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
- Garber, A., La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
- Filow, B., L'Ancien Art bulgare, Berne, 1919.
- Petkovic, V.R., La Peinture serbe du Moyen Age, Belgrade, 1930.
- Henri, Les Eglises de la Moldavia du Nord, Paris, 1931.
- Sotiriou, G. and M., Icones du Mont Sinai, Athens, 1958.

الفصل العاشر

فن النحت على العاج البيزنطى

إن فـن النحـت على العاج من الفنون الصغرى الهامة، وقد ازدهر هذا الفن فى لعصر البيزنطى، ويمكن تقسيمه إلى قسمين قسم مبكر وقسم متأخر.

وفى القسم المبكر يمكن تمييز عدد محدد من المجموعات المصممة جميعها حسب الموضوع وتتميز بأسلوب الخلفية التى تخدم الموضوع ويمكن قطعاً التأكد من مصادر بعض النماذج الفردية. أما فى القسم الثانى فيوجد إنحراف قليل عن المعنى والموضوع ومـع ذلـك يمكن بوضوح تمييز الأسلوب البيزنطى السائد على كل العمل من طبيعة الموضوعات الممثلة فى تلك القطع فهى أكثر من موحدة خاصة فى اللوحات الصغيرة التى تحمل أشكال المسيح ـ العذراء ـ القديسين باستثناء مجموعة هامة من الصناديق Caskets التى زخرفت بموضوعات دنيوية والتى أنتجتها عدة مراكز.

ومـن خلال دراسة قطع العاج التى ترجع إلى القرن الخامس الميلادى قطعة من العـاج صـور علـيها سيماخى ونيكوماخى وذلك بمناسبة الاحتفال بالزواج بين هاتين العائلتيـن (شكل ٤١٥) وهى لا تظهر أية إشارة لتأثير الأسلوب الواقعى ونجدها الآن موزعـة بيـن مـتاحف فيكـتوريا وألبرت وفى كلونى التى وصلت إليها عندما نقلت العاصمة. أما مراكز الإنتاج فربما كانت القسطنطينية أو ميلانو فى شمال إيطاليا حيث اشـتهرت بأنهـا كانت موطن لمدرسة منفصلة ومستقلة يحتمل أيضاً رافينا حيث يمكن إرجـاع صندوق Brescia (شكل ٤١٦) من منتصف القرن الرابع الميلادى إلى روما أو ميلانو بالإضافة إلى بروفنس التى ارتبطت بها مجموعة خاصة بها.

وإلـى جانب هذه المراكز المتخصصة فى النحت على العاج كان يوجد مركزين هامـين ونعـنى بذلـك الإسـكندرية وأنطاكية وبالطبع كان العمل بها فى البداية يتبع الأسـلوب الهللينسـتى ثـم تقدمت سوريا كمركز للإنتاج تدريجياً وقد تميزت بالواقعية وظهر تأثيرها بدرجة ملحوظة أكثر فأكثر على بعض المراكز وخاصة فى أنطاكية التى

تمـــيز العمل بها بالقوة والفاعلية بينما بقى أسلوب الإسكندرية أكثر مثالية فى التصوير. وفى الواقع كان أسلوبا كلاسيكياً حيث كانت الرقة والرشاقة من العوامل المسيطرة على هذا الأسلوب واستمر هذا الأسلوب حتى القرن السادس الميلادى.

غـير أنه من الصعب القول أن كل الأعمال الواقعية يجب إرجاعها إلى أنطاكية لأن الواقعية السورية قد توطدت فى وقت مبكر فى باقى أرجاء مصر.

ومـــن الـــنماذج الفـــردية قطعـــة مـــن العـــاج Theist تحمـــل ديســـكوريدس (Dioscorides) وأوروبا وواضح من أسلوب العمل بها إنها تنتمى لمدرسة الإسكندرية حيـــث الأســـلوب المثالى، بينما Pyxis الشهيرة فى برلين يبدو أنها نحتت فى أنطاكية حسب الأسلوب الواقعي وهما يؤرخان فى القرن الخامس الميلادى تقريباً.

أمـــا الواقعـــية الســـورية فنجدها متمثلة فى الرؤوس الكبيرة والتعبيرات المنفعلة والمتشددة وهى ممثلة فى عدد من قطع العاج.

أمـــا اللوحـــات الـــتى تمـــثل أشـــخاص بعيـــنهم فهى من إنتاج مدرسة روما أو القســـطنطينية، ففى فيينا أحد هذه اللوحات وأخرى فى برلين تحمل شكل أبوللو وأخرى فى رافينا تحمل أبوللو ودافنى وهما من القرن السادس الميلادى أكثر من القرن الخامس لأنـــه فى ذلك الوقت تأثرت الإسكندرية بعض الشئ بالأسلوب السورى مما يجعل من الصعوبة القول أنهم قد حفروا فى الإسكندرية أو أنطاكية وفى الواقع إن مثل هذا النوع مـــن العـــاج الســـكندرى كانت تمثل موضوعات كلاسيكية فى بعض منها حيث كانت الإسكندرية مركزاً للهللينستية.

ويظهـــر قمة ازدهار الأسلوب الهللينستى فى سلسلة من اللوحات المتعلقة بعرش ماكســـيميان فـــى رافيـــنا وهى تعتبر أفضل ما وصل إلينا من قطع العاج من العصر المسيحى المبكر (شكل ٤١٧-٤١٨) .

وهـــناك جـــدل كبير حول مكان نحت هذه اللوحات فهناك اعتقاداً جعل الإسكنرية أكـــثر احـــتمالاً ثـــم تحـــول هـــذا الاعـــتقاد إلى القسطنطينية استناداً إلى انهم صنعوا لماكســـيمانوس (Maximanus) رئيس اساقفة رافينا فى الفترة ما بين (٥٤٥- ٥٦٥م) (شـــكل ٤١٨) وفـــيها يظهـــر يوحـــنا بين أربعة من المبشرين ولو أن بعض المراجع اعتـــبرت إن الألوان نحتت قبل ذلك بحوالى نصف قرن أى فى نفس الوقت الذى صنع فيه العرش.

ويمكـن تمييز أربعة أيادى مختلفة قامت بالعمل وإن كانوا جميعاً من نفس المكان إضافة إلى تقارب الأسلوب بينهم.

ومـن الملاحـظ أن بعـض قطع العاج نجدها تحمل ملامح وسمات أكثر شرقية خصوصاً غلافى كتاب واحد منها فى المكتبة العامة فى أريفان فى أرمينيا (شكل ٤١٩) والآخـر فـى المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٢٠) ومصور عليها مناظر من الإنجيل وهـناك أيضـاً لوحتان تحملان مناظر من الإنجيل فى متحف فايتسوليام (شكل ٤٢١) بكمبردج، وتوجد لوحة معمدية وأخرى فى المتحف البريطانى تمثل القديس مينا (شكل ٤٢٢) ولوحـة فى متحف كلونى عليها القديس بولس (شكل ٤٢٣) هذه المجموعة من الواضـح أنهـا نحتـت فـى مكـان واحد ربما سوريا أو فلسطين أو أنطاكية وربما الإسـكندرية او كونستا القسطنطينية وقد وضعت الإسكندرية فى مقدمة هذه المقترحات نظراً إنها اعتبرات الراعية للأسلوب الهللينستى.

ولوحـات عـرش رافيـنا السـابقة يوجـد تشابه قريب جداً بينها وبين لوحات Consular diptych الـتى صـنعت فـى القسطنطينية مما يجعلهم أقرب إلى لوحات عرش رافينا أكثر من الإسكندرية.

أما اللوحات التى تمثل غلاف كتاب فى أريفان بأرمنيا فهى شرقية تماماً ومن كل ذلك يمكن القول إن الأسلوب الواقعى السورى والخيال الهللينستى أمتزجا بدرجة كبيرة جـداً فـى ذلك الوقت وإن ظلت الإسكندرية وأنطاكية من أهم المراكز فى إنتاج قطع العـاج الفنية حتى القرن الخامس الميلادى وكانت المدن الهامة فيها كسوريا وفلسطين ومصـر مراكز إنتاج أيضاً وإن كان من السهل تمييز عملهم الذى كان ينقصه الصقل والتهذيب الذى تميزت به المدن الكبيرة.

فـالعمل المصـرى مـثلاً تميـيز بالواقعية إلى حد ما وبالتصميمات والزخارف الطبيعـية الكثـيرة ولكـن بأسـلوب خشـن شـأنه شأن كل الإنتاج المحلى السورى والفلسطينى.

ويبدو أن النحاتين كانوا على اتصال بأنطاكية أكثر من اتصالهم بالإسكندرية، أما بالنسبة لفلسطين فنظراً لكونها مركزاً لانتقال الحجاج مما يمثل سهولة انتقال لقطع العاج فمـن المحـتمل إن عمـل هـذه المدرسـة كان متأثراً بدرجة كبيرة بكل من إيطاليا والقسـطنطينية، وكانـت القـدس مركزاً لهذه المرسة التى ينتمى إليها المجموعة التى

تـــتكون مـــن لوحات من Didtych أحدهماعليها مناظر تصور آلام المسيح فى ميلانو وتـــرجع إلـــى أواخـــر القرن الخامس الميلادى ولوحة أخرى تصور الصعود للسماء موجودة فى ميونخ.

واخـــرى بها اثنان من Marys ضمن مجموعة Trivulzio فى ميلان بالإضافة إلـــى صـــندوق به مناظر تصور الصعود للسماء موجود فى المتحف البريطانى ويرى الـــبعض أن كثـــيراً من المنحوتات قد حفرت فى روما او ربما ميلانو بواسطة السكان الفلســـطينيين حيث كانت توجد مستعمرة فلسطينية كبيرة هناك فى بداية القرن الخامس الميلادى.

ومـــن المؤكـــد أن كثير من النحاتين قد انتقلوا إلى هناك بأعداد كبيرة وإلى نفس المدرســـة الســـورية الفلسطينية التى ارتطبت بعض الشئ مع Edessa التى يظهر فى أعمالها الأسلوب الشرقى توجد لوحة من المحتمل أن تكون غلاف كتاب وهى بالمتحف الـــبريطانى وتصور ميلاد المسيح من أسفل وتحمل من أعلى مجموعة بمنظور الرسم الرأســـى بوضـــع الأشخاص واحداً فوق الآخر وعلى نفس المستوى بدلاً من وضعهم خلف بعضهم البعض وعلى مستويات مختلفة.

ويلاحـــظ أن الشخصـــيات الهامة قد صورت بطريقة مكبرة وذلك لتمييزهم عن الآخريـــن وهو أسلوب شرقى الذى يظهر أيضاً فى الحركة الكثيرة للرأس وعموماً فقد تميزت الملامح بالخشونة.

ونفـــس الملامح الشرقية نجدها أيضاً فى مجموعة من قطع العاج واحدة منهم من مورانـــو Murano وموجودة الآن بمتحف Ravenna يظهر فيها المسيح بين القديس بطـــرس والقديـــس بولـــس (شكل ٤٢٥) وأخرى تصور التعبد موجودة بمكتبة John Rylands فـــى مانشســـتر بالإضافة إلى لوحات مماثلة فى باريس (شكل ٤٢٦) وفى بولونيا وموسكو.

وأيضاً السمات الشرقية مثلت فى المجموعة التى تنازل عنها Baldwin Smith لبروفنس والهيئة الحاكمة فى ميلانو وأنطاكية أو آسيا الصغرى وهى مكونة من:

غلاف كتاب موجود فى ميلانو.

- لوحات تابوت موجودة فى متحف فيكتوريا والبرت.
- لوحتان Diptych واحدة فى برلين والأخرى فى Nevers.

Pyxis فـــى Rouen وتعد من أفضل النماذج والأمثلة التى يظهر فيها الأسلوب الشـــرقى بوضـــوح وتعد ميلانو من أهم مراكز إنتاج فن العاج وذلك لقربها من مركـــز الحضارة ولانفتاحها على جيرانها بعكس بروفنس التى كانت منعزلة ومن المعـــروف أيضـــاً إن نحـــاتى العاج عملوا فى ميلانو وكان أسلوب عملهم مميز وواضح لارتباطهم المدينة والحضارة ولذا فإن إرجاع هذه المجموعة السابقة إلى آسيا الصغرى يعد احتمالاً ضئيلاً.

مجموعة أخرى من قطع فن العاج المبكر اعتبرت من القطع الأولى فى فن العاج أكـــثر مـــن اعتبارها محلية على أساس طريقة وأسلوب العمل بها وتسمى consular disptych ومعروف من هذه المجموعة حوالى ٥٠ قطعة وترجع من ٥٠٠ إلى ٥٤١ ميلادية، ستة منهم صنعت فى روما والباقى نسب إلى القسطنطينية وهذه الأخيرة عليها جدل كبير حول المكان الذى صنعت فيه، إذ أنه من الثابت فيها وجود عناصر هللينستية وشرقية فى كثير منها والباقى كان بيزنطياً صرفاً وذلك لوجود أسلوب اللوحات الدينية التى انتشرت فى القرن السادس والسابع الميلادى.

وهـــناك diptych من Probes ترجع إلى ٤٠٦م موجودة الآن فى Aosta وهى رومانـــية سواء من حيث الأسلوب أو المظهر وهى عبارة عن مجموعة أوراق أشجار عليها أسماء Anastasius و Justinian وآخرين ينتمون بدون شك إلى القسطنطينية.

ومـــن اللوحات الدينية الإمبراطورية ورقة شجر ممثل عليها الإمبراطورة أريادنا موجـــودة فى فلورنسا (شكل ٤٢٧) وأخرى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس تحمل المـــلاك ميخائيل (شكل ٤٢٨) موجودة فى المتحف البريطانى ويظهر فيها دقة الصنع والصقل الجيد تماماً مع جمال التصميم وتمثل النوعية الضخمة المثالية للعمل البيزنطى وهـــيا لملامـــح الممـــيزة الـــتى كونـــت الســـمة الممـــيزة للعاصـــمة القسطنطينية Constantinople. وعلاوة على ذلك فقد قدمت قطعة العاج هذه الدليل والبرهان على إن فـــن القســـطنطينية لم يكن فناً مختاراً تماماً كما اعتقد بعض الكتاب حيث ظهرت اللمســـات السكندرية والأنطاكية والرومانية فيها ولو إن الملامح المميزة لإحداهم كانت أســـمى فى بعض النماذج. وبرغم المزج الهائل لهذه التأثيرات التى ظهرت فى غالبية النماذج إلا أن الأسلوب البيزنطى رسخ مع ذلك وازدهر ولهذه الأسباب نتوقع أن تكون

القسـطنطينية مركزاً لنحت هذه المجموعة ويحتمل أن النحاتين الفعليين قد جاءوا من مراكز مختلفة من سوريا ومن روما.

وهـناك بعـض قطع العاج الأخرى التى يمكن ضمها إلى القسطنطينية خاصة اللوحـة المركـبة الموجودة فى متحف اللوفر (شكل ٤٢٩) والمعروفة بعاج باربارينى Barberini Ivory وهى تحمـل إمبراطـوراً يمتطى جـواد ربما يكون الإمبراطور أناستاسيوس ومن أسفل مصور مجموعة من البربر وهى ترجع إلى حوالى ٥٠٠م.

ومن القرن السابع وصاعداً كان فى القسطنطينية والأقاليم التابعة لها مثل سالونيك ورش كـان يـتم بهـا أكـثر الأعمال الهامة بينما فى هذه الأثناء خضعت الإسكندرية وانطاكية للحكم الإسلامى، كما عانت إيطاليا صعوبات نتيجة هجوم القوط وهذا الحصار الجغـرافى للفـن صاحبه حصار فى الإنتاج وبطل استخدام بعض الأشكال التى كانت شائعة فى الفترة المبكرة وأكثر هذه الأشكال الهامة هى Pyxis، أما قطع العاج المركبة فقـد صـنعت مـن عدد من اللوحات المنفصلة ثم ركبت معاً وقد أصبحت الإطارات المكونة من الأكانثوس والزهور أقل من المعتاد.

وفـى الواقع أصبحت اللوحات الفردية والثنائية والثلاثية Triptychs-disptych هى الموضوعات الوحيدة التى نحتت لكنائس وعلى سبيل المثال نتناول قطعة شيقة من العـاج موجـودة فى ترير Trier (شكل ٤٣٠) وهى تصور موكب تسليم آثار وكتب مقدسة إلى كنيسة.

وفـى المجـال الدنيوى يوجد عدد ليس بالقليل من النماذج الفردية على صناديق مستطيلة الشكل وعلى أبواق وهذه الصناديق المستطيلة الشكل لها أهمية كبيرة ليس فقط لرسـوماتها المتنوعة ولكن أيضا لقيمتها الفنية العالية حيث غالبية الزخارف ذات طابع ديـنوى والموضـوعات مـأخوذة من الأساطير الكلاسيكية وقد اعتقد فى وقت ما أن المجموعة كلها انتجت أثناء فترة تحطيم الصور الدينية ولكن هذا الاعتقاد بعيد الاحتمال لوجـود صـناديق أخرى ذات موضوعات دينية تكاد تكون متطابقة فى الأسلوب الفنى المتمـثل فـى وجـود الإطار المميز بوجود سلسلة من الورود الصغيرة والموجود فى الصناديق الدنيوية وهذا التطابق يجعلنا نطلق عليها مجموعة صناديق الورود.

إضـافة إلـى ذلك فإن براعة الأسلوب تكاد تكون شبيهة بالعمل فى فنون أخرى خصوصـاً فنون التصوير الصغرى التى ترجع إلى القرن التاسع الميلادى مما يجعلنا

نرجع هذه المجموعة إلى القرنين التاسع والعاشر الميلادى وذلك لإنتعاش فن العاج فى ذلك الوقت.

والنماذج الأولية عموماً أكثر براعة من النماذج المتأخرة وفيها تسود الموضوعات الدينية المجسمة نوعاً ما مع وجود زخارف دينوية ويرجح إن هذه الصناديق استخدمت كصناديق للزواج، أما تلك التى تحمل موضوعات دينية فقط فكانت تستخدم لوضع أشياء مقدسة خاصة بالكنيسة وقد صنعوا جميعهم تقريباً فى القسطنطينية ويبدو أنها تمثل مجموعة فردية تخص شخصية غنية.

ومن النماذج الأكثر شهرة وجمالاً فى هذه المجموعة صندوق Veroli الموجود فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٣١) ويمكن إرجاعه إلى القرن العاشر الميلادى والنحت فيه بارز والأسلوب متميز ونجد فيه المزج المتوازن بين العناصر المختلفة الذى يظهر بوضوح فى التكوينات وهو محاط بسلسلة من الورود الصغيرة، العمل فى مجمله جيد للغاية.

وهناك صندوق مشابه للصندوق السابق موجود فى متحف Cluny بباريس (شكل ٤٣٢) مصور عليه مناظر متتالية وهما يرجعان إلى نفس الفترة حيث يظهر فى كلتاهما خاصية الحافة المكونة من سلسلة من الورود الصغيرة التى نجدها أيضاً فى صندوق موجود فى المتحف الوطنى بفلورنسا (شكل ٤٣٣) ومكونة من أربعة لوحات صغيرة تحمل كل منها على التوالى الجزء صورة ليوحنا المعمدانى، القديس يوحنا، السيدة العذراء، السيد المسيح ويفصل بين كل لوحة واخرى سلسلة طولية من الورود الصغيرة، والمنظر كله محاط بإطار من نفس الورود وهو متأخر فى التاريخ نوعاً ما عن الصندوق السابق.

أما الصندوق الموجود فى كاتدرائية Troyes (شكل ٤٣٤) فهو مختلف حيث لا يوجد به الحافة الوردية التى شاعت فى الصناديق السابقة والمنحوتات جاءت على أسلوب النحت التذكارى نوعاً ما وعلى غطاء الصندوق إثنان من الأباطرة يمتطون الجياد أمام بوابة مفتوحة لمدينة ومقدمة الصندوق عليها منظر صيد الأسد وعلى الجانبين إثنان من الأباطرة مع وجود طيور على الأسلوب الصينى عند النهايتين ويبدو أنها مستوحاة من الطراز الشرقى والجوانب من قطع النسيج. ويوجد إثنان أو ثلاثة من قطع النسيج المشابهة لها واحدة فى Mozac ويظهر فيها إمبراطوراً يمتطى جواداً وقد

اعـتقد Garbar أن الصندوق وقطعه النسيج المشابهة لابد وأن ترجع إلى فترة تحطيم الصـور الدينية iconoclast ولكن هذا الاحتمال بعيد وعلى كل الأحوال فقد قدما دليل لمدى التأثير الشرقى الذى اخترق الفن فى هذا الوقت بدرجة ملحوظة.

وهـناك صندوق على الشكل المعتاد محفوظ الآن فى Sens له قمة هرمية الشكل ومثبـت به حلقات في الجهة المقابلة ويرى Dalton إن هذا الصندوق غربى الصنعة وأنـه نحـت فـى ورشة غربية قامت بنقل الأفكار الشرقية المسيحية وصاغتها بنظرة ورؤيـة جديـدة، أما عن أسلوبه فهو بيزنطي حيث اجتاح الأسلوب والتأثير البيزنطى الغرب منذ القرن التاسع وصاعداً وهو يرجع إلى القرن الثانى عشر.

وهـناك أيضـاً مجموعـة أخرى من العاج محددة بشكل عبارة عن أنياب افيال محفورة وقد ظهر هذا النوع أولاً فى فترة تحطيم الصور الدينية Iconoclast وأغلبها يحمـل زخـارف شـرقية مسـتوحاة من فارس ومناظر تمثل السيرك كما فى القطعة المحفـورة فـى أسـبانيا أو صـقلية (شـكل ٤٢٥) وبها حيوانات ووحوش والأشكال موضوعة داخل دائرة شبكية وهى ذات تأثير فارسى (شرقى).

وهـناك لوحـة أخرى مشابهة فى الإطار المكون من أنياب أفيال محفورة ولكن الموضـوع دينى وليس دنيوى كالسابقة (شكل ٤٣٦) وهى اللوحة الوحيدة ذات الطابع الدينى والتى تنتمى لنفس الأسلوب.

أمـا عن تميز النماذج الإسلامية من النماذج البيزنطية فهذا ليس من السهل حيث يبدو أن القطع نحتت فى عدد من المراكز لكل العقائد علاوة على إن النماذج الشرقية قد قلـدت فى الغرب وهذا يؤكد حقيقة إن كل هذه النماذج عبارة عن نسخ حيث فيها نوعاً مـن الـنمط الإلـزامى والنماذج الموجود بها مناظر دينية كانت مخصصة للاستخدام الكنسى وتلك ذات الزخارف ومناظر الحيوانات كان يقصد بها الصيد أو استخدامها فى مجال الصيد.

وعلـى كـل الأحـوال فإن قطع العاج الدينية فى تلك الفترة قد أظهرت التفوق والنـبوغ البيزنطى الذى وصل إلى قمته أما زخرفته فقد تميزت بالملمس المجسم نوعاً مـا الـذى اتسم بالرشاقة والجمال والتجانس معاً حيث نجد فيه رقة فى الحفر وتناسب جميل فى الأشكال يوحى بالإحساس العميق الذى يماثل أجمل قطع الموزايكو والصور

الملونة حتى أنه فى احيان كثيرة يصعب تأريخ الصور الملونة عند مقارنتها بقطع العاج والعكس صحيح.

ومـــن الملامح المميزة فيها هى الصدفة ذات الحجم الطبيعى والتى تصف بالطول علـــى أرضـــية مستوية وعلى الجانب فوق الرأس كتب بحروف جميلة اسم الشخصية الواقفـــة وهى تعطى انطباع مذهل بالانقطاع العام عن الحياة وخلق جو روحانى عميق ويبدو أنها كانت ملونة حيث لا تزال آثار الألوان باقية حتى الآن.

ومـــن الموضـــوعات الدينية فى فن النحت على العاج لوحة رائعة الجمال والدقة ممـــثل عليها السيد المسيح والسيدة العذراء ومجموعة من القديسين ومناظر من قصص الإنجـــيل (شكل ٤٣٧-٤٣٨) أما الخلفية فكانت تزيد بمناظر تقليدية مثل صليب منبثق مـــن إطـــار مكـــون من أوراق الأكانثوس وهو ما يعرف بصليب النصر وهذه اللوحة موجـــودة فى متحف اللوفر بباريس وأحياناً يصور منظر تتويج المسيح لأحد الأباطرة كما فى اللوحة الموجودة بمتحف الفنون الجميلة بموسكو وفيها يظهر المسيح وهو يتوج الإمـــبراطور قنسطنطين الثالث (شكل ٤٣٩) وهى ترجع إلى ٩٤٤م والصور الرمزية للأشـــكال هذه تتطابق مع الصور المكونة المعاصرة لها مما يجعل من الصعوبة تأريخ قطع العاج المتأخرة هذه وغالبية هذه الصور الرمزية قد حفرت فى القسطنطينية.

وهناك لوحة أخرى مشابهة لها موجودة فى المكتبة الوطنية بباريس (شكل ٤٤٠) وتصـــور تـــتويج المســـيح للإمبراطور رومانوس وزوجته يودوكيا وأحياناً تقترن هذه اللوحـــة برومانوس الرابع أو الثانى الذى توج فى ٥٩٥م وبمقارنة هذه اللوحة بالصور الملونـــة يكون اقترانها برومانوس الثانى أكثر احتمالاً وعليه فهى ترجع إلى نفس فترة تتويجية أى ٩٥٩م.

وتتشـــابه هـــذه اللوحـــة مع لوحة رمزية أخرى رائعة diptych توجد فى قصر فينيسيا بروما وأخرى بالفاتيكان وجميع هذه اللوحات مصقولة.

مجموعـــة اخـــرى تتميز بالأوجه الدائرية وإن كانت الأشكال أقل رشاقة وجمالاً وهى تعرف باسم مجموعة Nicephorus ومن أكثر النماذج بها اهمية قطعة من العاج موجـــودة فـــى كنيســـة القديس فرنسيس فى Cortona عليها اسم نيقيفوروس فوكاس (٩٦٣- ٩٦٩) وقطعـــة من العاج عبارة عن لوحة تحمل الجزء العلوى للسيد المسيح (شـــكل ٤٤١) وموجـــود فـــى متحف فيكتوريا وألبرت وهى ترجع إلى القرن الثامن

المـــيلادى وبدايـــة القرن التاسع استناداً على اسلوبها القوى والبارع والتى تماثلها فى الأســـلوب اللوحـــة الموجـــودة ضـــمن مجموعة Tyler والتى تحمل الملاك ميخائيل (شكل ٤٤٢) والموجود فى متحف بيناكى بأثينا.

قطعة أخرى من العاج موجودة بالفاتيكان تصور ميلاد المسيح بالإضافة إلى عدد آخـــر مـــن اللوحـــات التى تمثل السيد المسيح ويمكن إرجاعها إلى الفترات الأولى أو المـــتأخرة على أساس إتسامها بالقوة والرشاقة والذى نجده فى لوحة فى متحف اللوفر والـــتى تـــرجع إلـــى القرن التاسع وأخرى فى Bodleian (شكل ٤٤٣) وهى تصور المســـيح جالســـاً على العرش وهى متأخرة نوعاً ما عن الموجودة بمتحف اللوفر إلى جانـــب لوحة ثالثة موجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت (شكل ٤٤٤) وترجع إلى القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر وهى تصور يوحنا المعمدانى فى الوسط وفوقه القديس ستيفن والقديس فيليب ومن أسفل القديس أندرو والقديس توماس وهى مثال رائع للدقـــة الشديدة لأفضل عمل متأخر. وهناك لوحة تحمل صورة للقديس يوحنا المعمدانى بكـــامل طولـــه (شـــكل ٤٤٥) موجودة فى متحف ليفربول ولوحة أخرى جميلة تمثل العـــذراء بكـــامل طولهـــا تحمل المسيح وتقف على قاعدة واللوحة محاطة بإطار رائع (شـــكل ٤٤٦) وهى موجودة فى Utrecht وترجع إلى القرن الحادى عشر وتجمع بين الرقة والرشاقة والجلال والقوة. ويمكن مقارنة هذه اللوحة بتمثال للسيدة العذراء (شكل ٤٤٧) موجـــود بمـــتحف فيكـــتوريا وألبرت بلندن ويعتبر هذا التمثال النموذج الوحيد لأسلوب نحت الوقفة الحرة الإنسيابية على درجة سلم أو قاعدة صغيرة.

ويـــرجع إلـــى نفـــس الفترة أى القرن الحادى عشر عدد من الأوراق التى تحمل صـــوراً وأشكالاً للقديسيين بكامل طولهم فى مجموعات متنوعة منها تلك الموجودة فى متحف درسدن وغيرها فى فيينا وفى فينيسيا وكلهم يبدو أنهم من عمل فنان واحد لتشابه الأسلوب فيهم جميعاً.

ومن اللوحات التى تصور مناظر خلفية للأشخاص الفردية المصورة والتى ترجع إلـــى نفـــس الفـــترة أى القرن الحادى عشر تلك الموجودة فى متحف فيكتوريا وألبرت (شـــكل ٤٤٨) وبها مناظر تصور ميلاد المسيح، رفع لازاروس Lazarus الشهداء فى القبر، الشهداء مع المسيح فى الجنة.

وفى برلين توجد لوحة تصور منظر التجلى (شكل ٤٤٩) وهى ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر.

وهناك لوحة فى درسدن تصور اثنان من الشهداء مع أناستاسيس موجودة فى برلين أما قطع العاج الأخرى والتى ترجع إلى هذه الفترة المتأخرة فهى دون المستوى ولا تلفت الانتباه.

ومن اللوحات المتأخرة أيضاً لوحة ممثل عليها الأربعون شهيد (شكل ٤٥٠) وهى محفوظة فى المتحف القومى ببرلين.

بالإضافة إلى العدد الهائل من قطع النحت على العاج السابق ذكرها هناك قطع ترجع إلى الفترات المتأخرة حفرت من مواد أخرى كالخشب والعظم والسبب فى ذلك هو ارتفاع تكاليف العاج التى حالت دون استخدامه ومن أمثلة ذلك لوحة من العظم عليها رسومات هندسية وأشكال الحيوانات وطيور وخاصة الحمامة التى مثلت بكثرة فى الأشكال المسيحية. وهناك مجموعة لا بأس بها موجودة بالمتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية فى صالة الفن القبطى (البيزنطى) هى خير مثال على استخدام العظم كبديل للعاج.

أيضاً استخدم ناب الفيل البحرى (الفقمة) فى عمل صلبان صغيرة لربط القلادات، وبعد العصر البيزنطى حفر أيضاً نماذج من العظم والخشب الصلب بكميات كبيرة وكانت الموضوعات التى تناسب هذه المواد الجديدة الرسومات والأشكال الصغيرة جداً مثل صلبان صغيرة مرصعة بإتقان ومحاطة بإطار معدنى وكانت تستخدم لوضعها فوق المذابح فى كل أنحاء اليونان وموسكو والبلقان ورغم جودة ودقة وبراعة هذه الأعمال إلا انها كانت تعتبر حرفة أكثر منها عملاً فنياً.

من الأعمال الأخرى التى تعد من الأهمية النحت على الأحجار الكريمة والجواهر ومن هذه الأحجار Amethyst (وهو حجر كريم أزرق اللون) و Steatite وهو من الأحجار اللينة التى أصبح استخدامها مألوفاً فى القرن العاشر الميلادى ونفذ منه عدد كبير من الأيقونات بالإضافة إلى لوحات صغيرة جداً استخدانت كدلايات أو تعليقات ومعظمها مصنع بطريقة الصب وهى تعتبر فقيرة نوعاً ما فى أسلوبها.

ويوجــد عــدد قليل من الأعمال المنفذة من حجر Steatite يمكن أن تصنف فى عــداد أفضل قطع العاج والكثير من الأعمال المنحوتة على هذا الحجر كانت تتميز فى وقت ما بدقة التنفيذ وذلك بفضل ليونة المادة التى يمكن تشكيلها والحفر عليها.

ومن أقدم وأجمل القطع المنحوتة من هذه المادة رأس صغيرة لإمبراطور موجودة فى متحف داهلم Dahlem ببرلين وترجع إلى القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر الــذى تنسب له لوحة رائعـــة فى غاية البراعـــة والدقة مصور عليها الملاك ميخائيل موجــودة فــى منــتحف باندينى فى Fiesole (شكل ٤٥١) وهى من حجر Steatite الأخضر المطلى بالذهب ويتميز بالنحت المرتفع والأسلوب القوى، وقطعة أخرى جميلة مــن حجــر Steatite وترجع تقريباً إلى نفس الفترة تحمل منظر القديس ثيودوروس تراتــيلاس وهى موجودة فى متحف Chersonse. ومن نفس المادة توجد لوحة كبيرة فــى مــتحف كاتدراتــية توليدو (شكل ٤٥٢) وهى تمثل الأعياد المقدسة الأثنى عشر وتــرجع إلى القرن الثانى عشر ونفس الموضوع مصور على لوحة موجودة فى كنيسة القديــس كليمنــت فــى أوشريدا وهى متأخرة عنها قليلاً فى التاريخ، ونفس الموضوع مصــور علــى لوحة صغيرة فى دير فاتوبيدى على جبل أثوس Athos وترجع على الأرجــح إلــى العصــور الوســطى ومن نفس الدير توجد لوحة رائعة تصور القديس جورج.

وهــناك أمــثلة أخــرى ولكنها ضمن مجموعات خاصة وعامة وليس من السهل الوصول إليها وذكرها على حدة.

وبالإضـــافة إلى الخامات والمواد السابقة التى استخدمت فى النحت بجانب العاج استخدمت أيضاً اللدائن والمكونات الصناعية المقلدة لحجر Steatite أو بعض الأحجار الأخــرى الكــريمة مــثل حجر اللازورد الذى نحت عليه شكل دقيق للسيد المسيح مع الحــروف المطعمة بالذهب وهذه القطعة كانت موجودة فى خزانة الراهب دينيس وهى الآن فــى مــتحف اللوفر وترجع إلى القرن الحادى عشر وكان من المعتاد حفر الجزء العلوى للسيد المسيح أو السيدة العذراء على الأحجار الكريمة.

أيضـــاً قطــع الــبلورى الصـــخرى وشكلت منه أباريق وجرار عليها زخارف ورســومات تحمــل اشــكل حــيوانات وطيور غير أنه ليس من السهل تمييز النماذج البيزنطية منها التى صنعت للولاة المسلمين فى مصر الفاطمية.

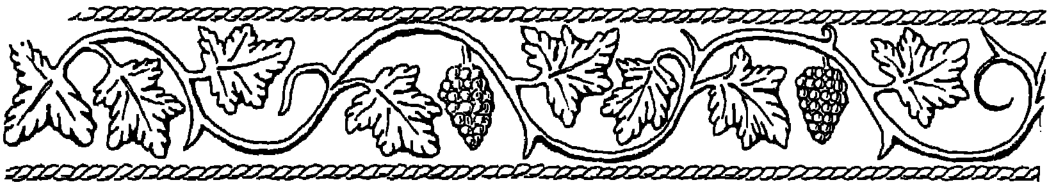
مراجع الفصل العاشر

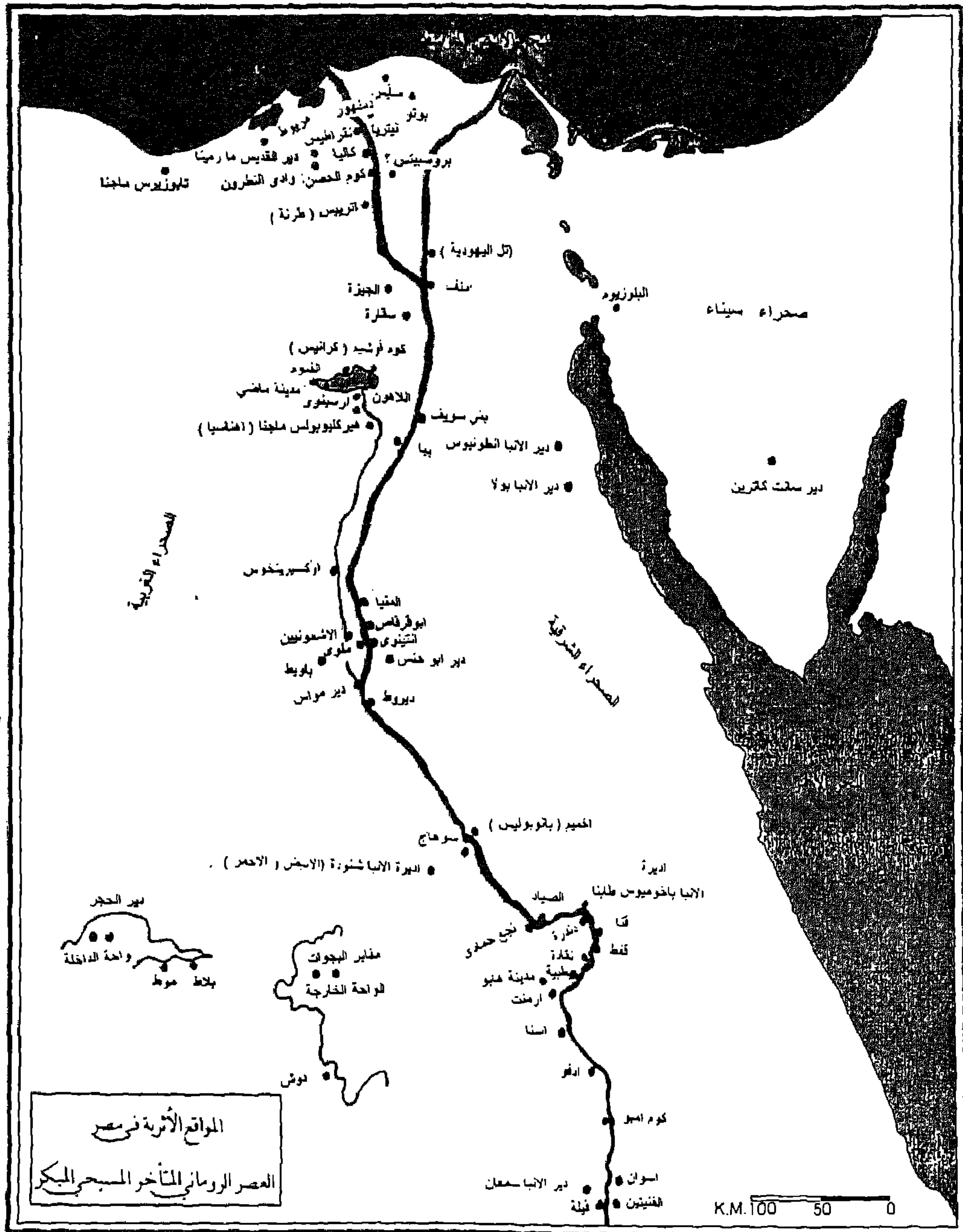
فن النحت على العاج البيزنطى

- Mathews, T.F., The Art of Byzantium, London, 1998.
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- Viaud, G., Magie et coutumes populaires ches les Coptes d'Egypt, Sisteron,(1978) pp.60-68;
- Heijer, J., Miraculous Icons and There Historical Background, (in Coptic Art and Culture), Cairo (1990) pp 92-95
- DURAND, J., (ed.), Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques franca ises (exh. cat.; Paris: Musee du Louver, 1992)
- EVANS, H. C., and WILLIAM D., WIXOM(eds), The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 1261 (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997
- KITZINGER, E., Byzantine Art in the Making (Cambridge, MA, and London: Faber and Faber, 1977)
- LOWDEN J., Early Christian and Byzantine Art (London: Phaidon, 1997)
- MATHEWS, Th. F., The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton: Princeton University Press, 1993)
- WEITZMANN, K., (ed.), The Age of Spirituality (exh. cat.; New York: The Metropolitan Museum of Art, 1979)
- BAYNES, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- BECKWITH, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art). Harmondsworth, 1970.
- BECKWITH, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- BREHIER, L., L'art byzanitin, Paris, 1924.
- Catalogue of Carvings in Ivory in the Victoria and Albert Museum, Part I, 1927.

- DALTON, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- GLÜCK, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- MANGO, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Moray, Early Christian Art, Priceton, 1942.
- Peirce and Tyler, L'Art byzanitne, I and II, Paris, 1932 and 1934.
- PIGANIOL, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
- Rice, D. T., The Art of Byzanitum, London, 1959.
- RICE, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
- RICE, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
- RUNCIMAN, S. Byzantine Civilization, (New York,1962).
- URE,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
- VOLBACH, W.F., Art byzantin., Paris, 1933.
- VOLBACH, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
- Volbach, W.F., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
- Vollbach, S., and Duthuit, Art byzantin, Paris, c. 1932.

الأشكـــــــال



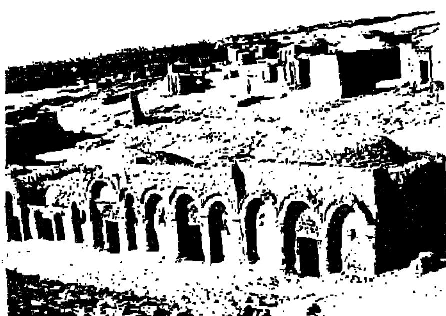


المواقع الأثرية في مصر
العصر الروماني المتأخر المسيحي المبكر
تابوزيريس ماجنا
كوم الحصن: وادي النطرون
دير القديس ما رمينا
كاليا
نقراطيس
دمنهور
بوتو
بروسبيتيس ؟
اتريبيس (طرنة)
(تل اليهودية)
منف
الجيزة
سقارة
كوم أوشيم (كرانيس)
الفيوم
مدينة ماضي
اللاهون
ارسينوى
هيركليوبولس ماجنا (اهناسيا)
بني سويف
بيا
دير الانبا انطونيوس
دير الانبا بولا
البلوزيوم
صحراء سيناء
دير سانت كاترين
الصحراء الغربية
الصحراء الشرقية
اوكسيرينخوس
المنيا
ابوقرقاص
الاشمونيين
انتينوى
ملوى
دير ابو حنس
باويط
دير مواس
ديروط
الخميم (بانوبوليس)
سوهاج
الديرة الانبا شنودة (الابيض و الاحمر)
الصياد
الانبا باخوميوس طابنا
نجع حمدي
دندرة
قنا
قفط
نقادة
طيبة
مدينة هابو
ارمنت
اسنا
ادفو
كوم امبو
اسوان
دير الانبا سمعان
الفنتين
فيلة
دير الحجر
واحة الداخلة
بلاط
موط
مقابر البجوات
الواحة الخارجة
دوش
K.M. 100 50 0

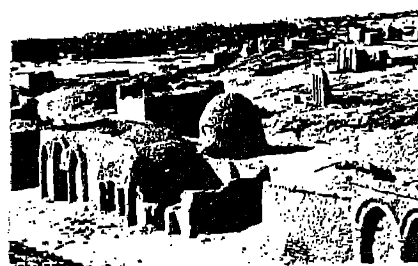




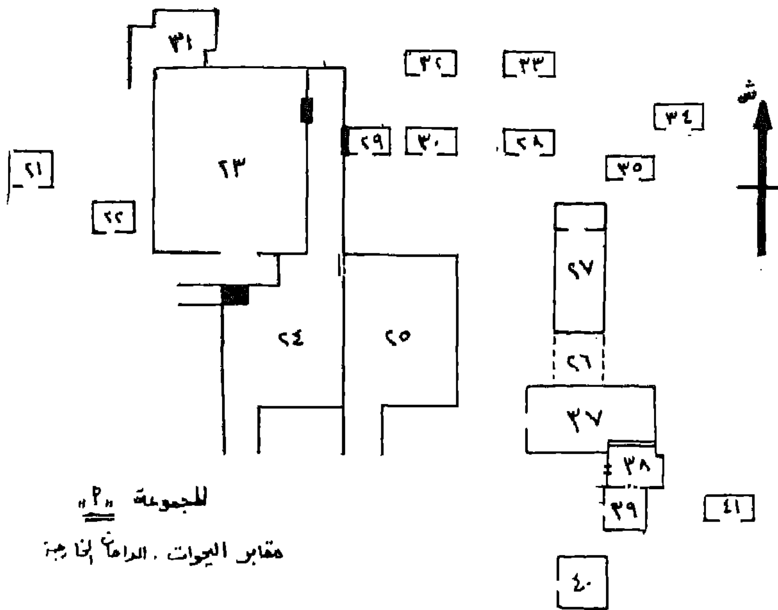
(شكل ١) منظر عام لمقابر البجوات ، الواحات الخارجة ،
القرنين الرابع والخامس الميلاديين .

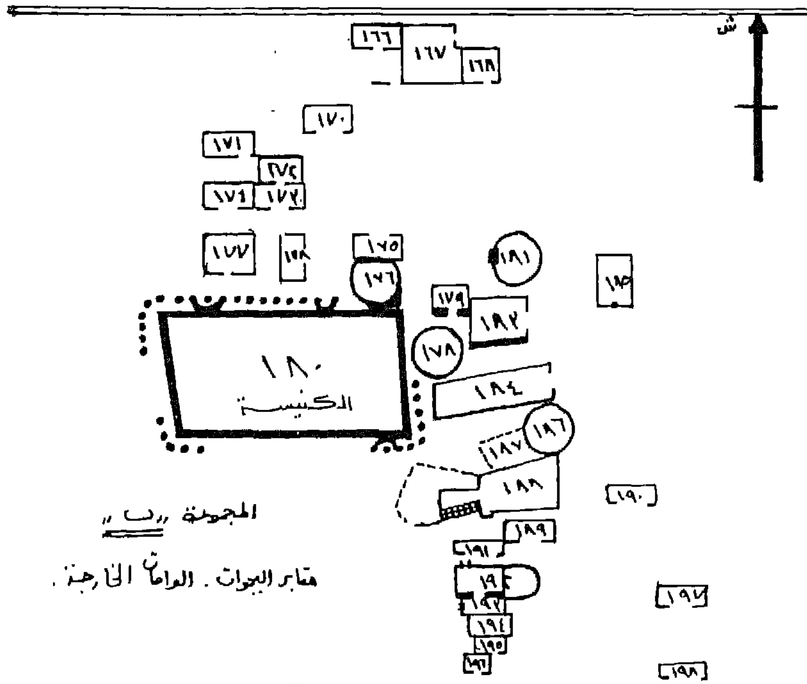


(شكل ٣)

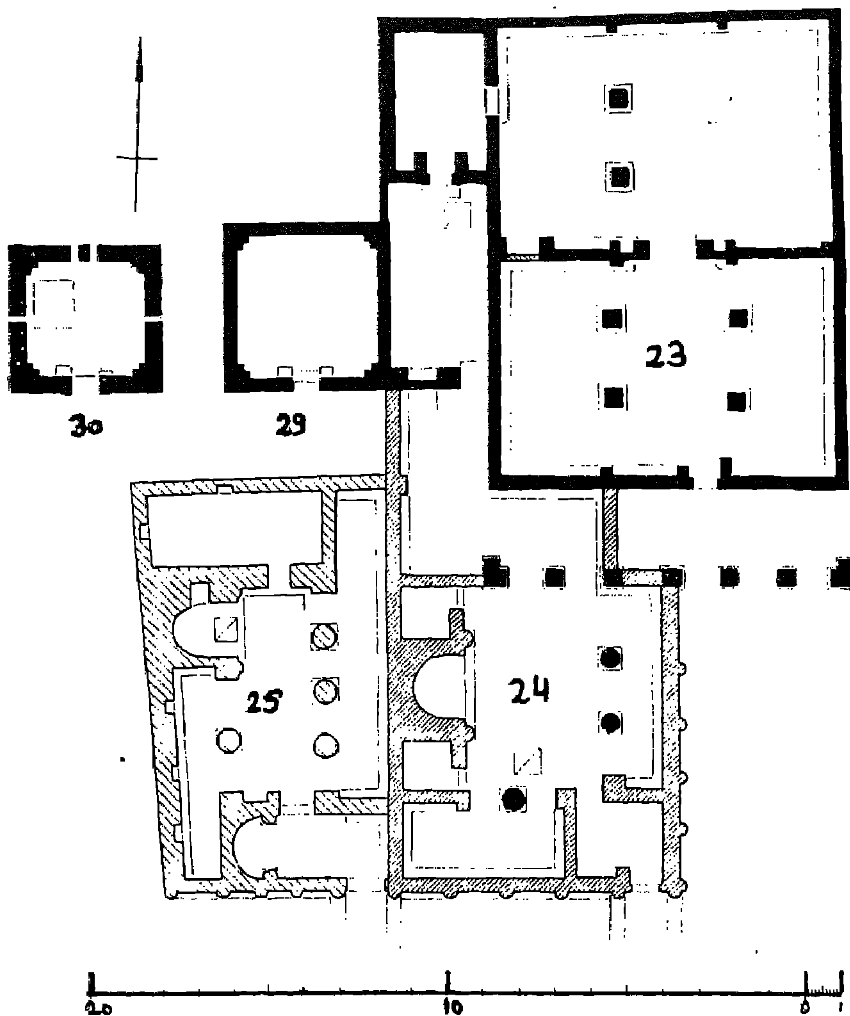


(شكل ٢)





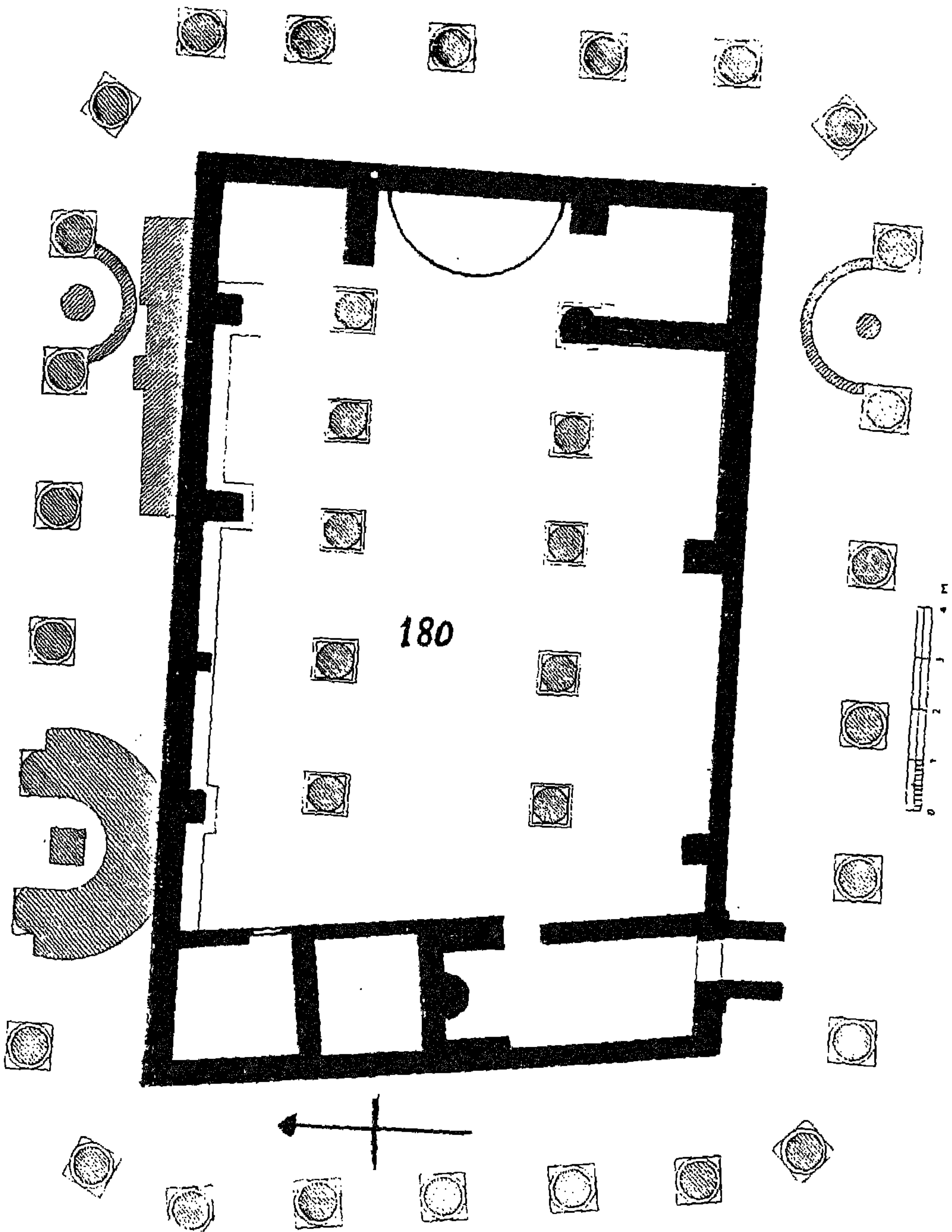
(شكل ٤) . تخطيط للمقابر الرومانية المتأخرة و المسيحية المبكرة ، البجوات .



(شكل ٥) تخطيط للحجرات الثلاثة ٢٣،٢٤،٢٥، من مقابر البجوات .



(شكل ٦) واجهة الكنيسة (الحجرتين ٢٤،٢٥) . البجوات.

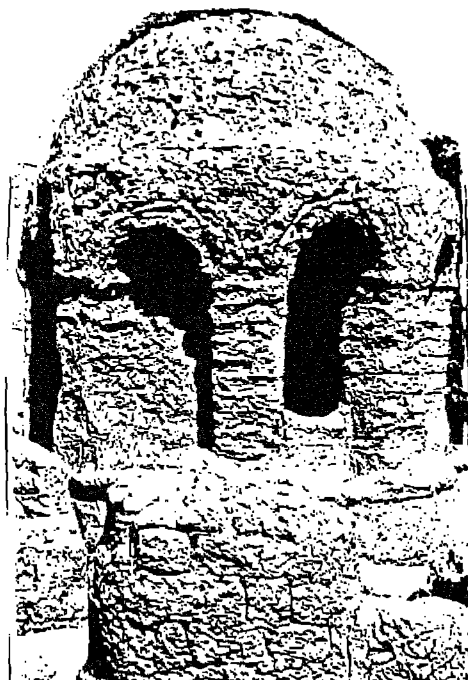


(شكل ٧) تخطيط للحجرة رقم ١٨٠ التي تحولت من مقبرة إلى كنيسة في البجوات .

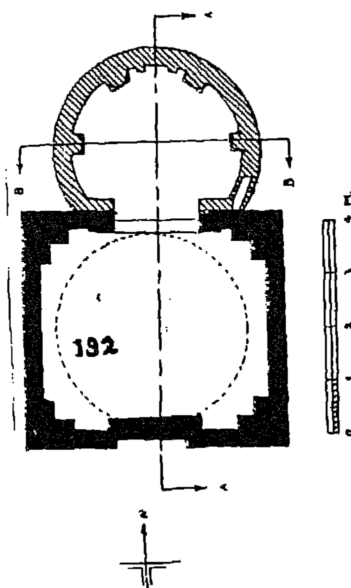




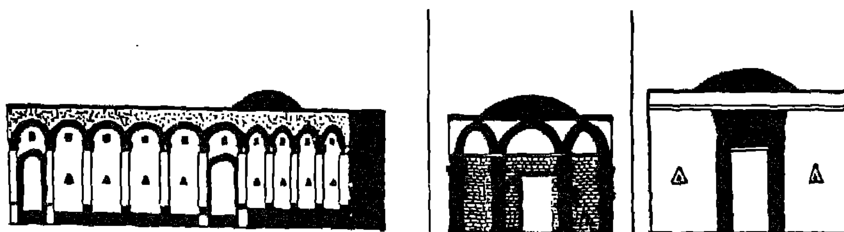
(شكل ٨) منظر عام للحجرة رقم ١٨٠ من الخارج والداخل .



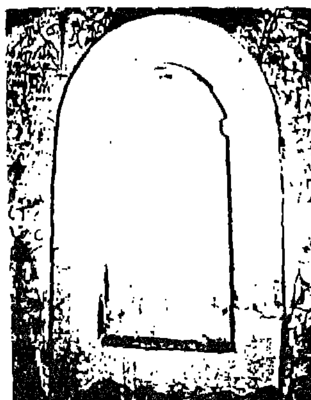
(شكل ٩) المقبرة رقم ١٩٢ بعد التعديل.



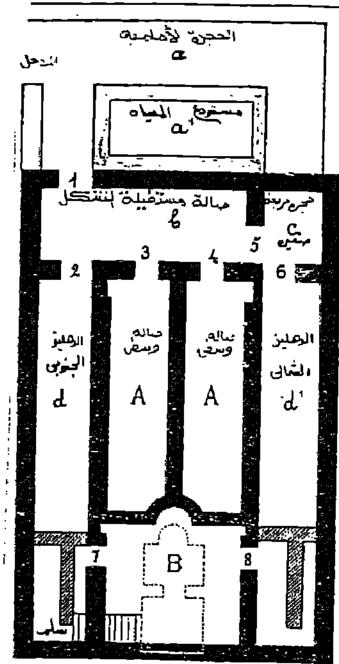
(شكل ١٠) المقبرة الدائرية θoλoς رقم ١٧٨ بالبجوات .



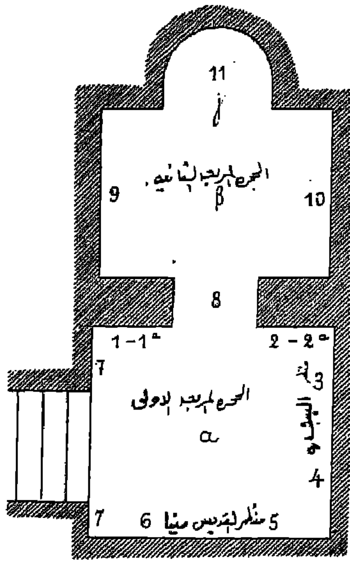
(شكل ١١) نماذج لأشكال العمارة الخارجية بمقابر البجوات .



(شكل ١٢) حنية أضيفت فى القبرة رقم ٣٠ بالبجوات .



(شكل ١٣) المبنى العلوي فى كوم أبو جرجا
القرن السادس • غرب الاسكندرية •



(شكل ١٤) المبنى السفلى فى كوم أبو جرجا •



(شكل ١٥) منظر حدائق الجنة فى حنية كوم أبو جرجا •



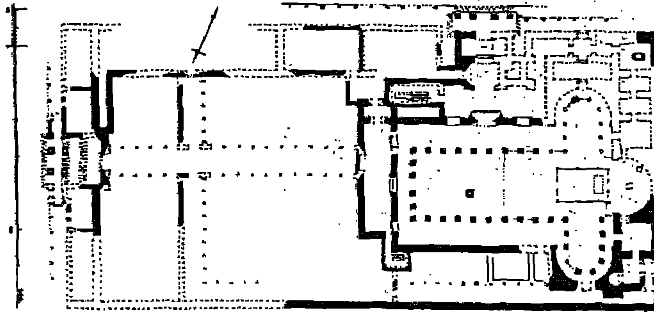
(شكل ١٦) منظر المسيح فى كوم أبو جرجا ٠



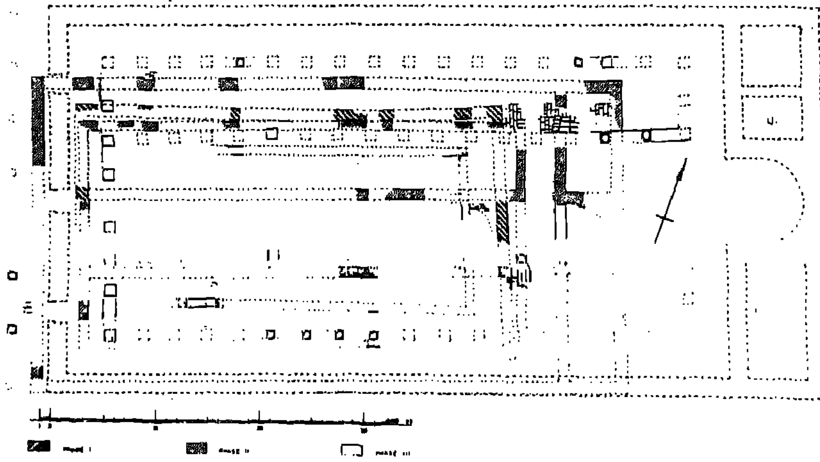
(شكل ١٧) منظر البشارة فى كوم ابوجرجا ٠



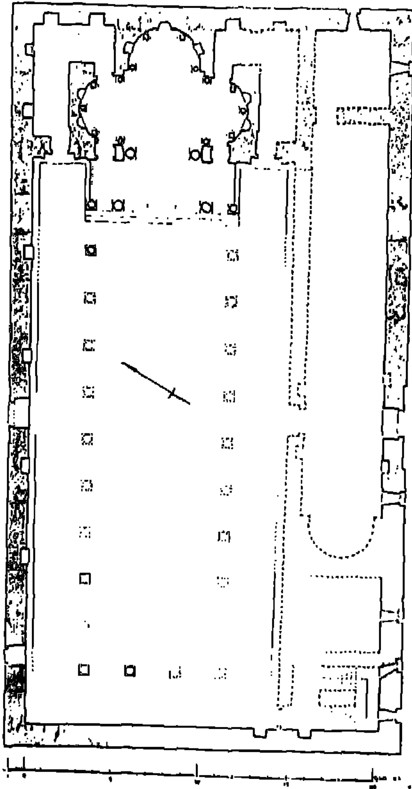
(شكل ١٨) منظر القديس أبو مينا بين الجملين ٠ كوم أبو جرجا ٠

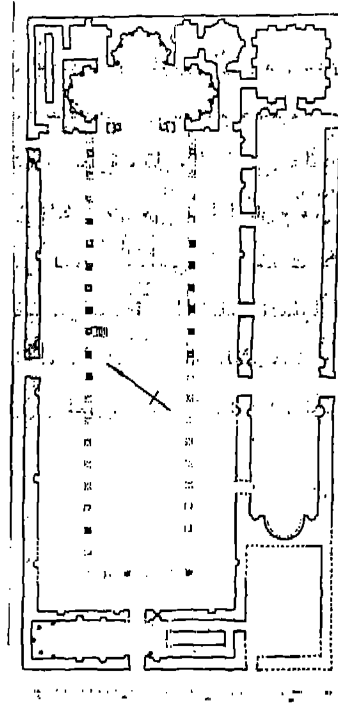


(شكل ١٩) الكنيسة الكبرى فى هرموبوليس ماجنا (الاشمونين)



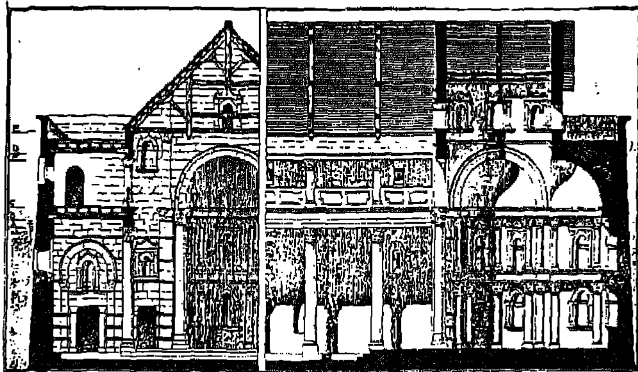
(شكل ٢٠) كنيسة دير الباخومى (طابنا) فاو قبلى ٠

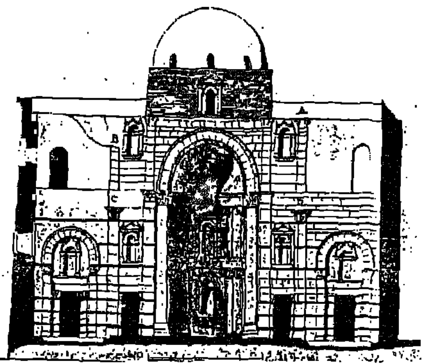




(شكل ٢١) تخطيط كنيسة الأنبا بشوى المعروفة بالدير الأحمر (سوهاج)

(شكل ٢٢) تخطيط كنيسة الأنبا شنودة المعروفة بالدير الأبيض (سوهاج)





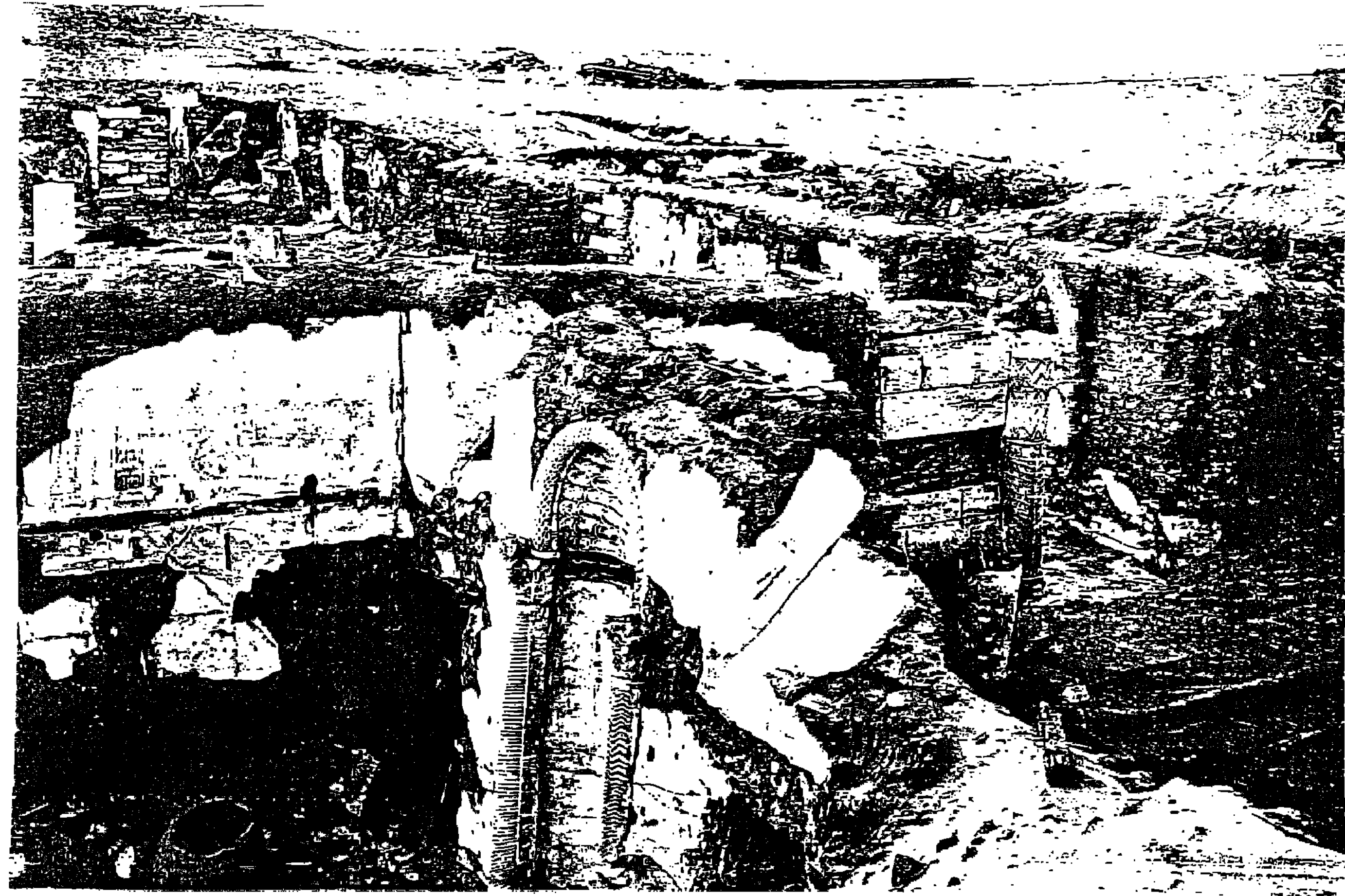
(شكل ٢٣) الواجهات المخططة لكنائس أديرة سوهاج .



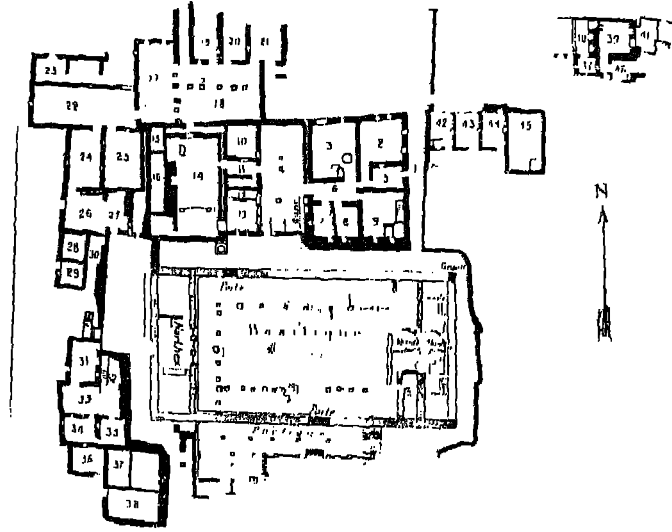
(شكل ٣٤) دير الأنبا أرميا ، القرنين الخامس والسادس .



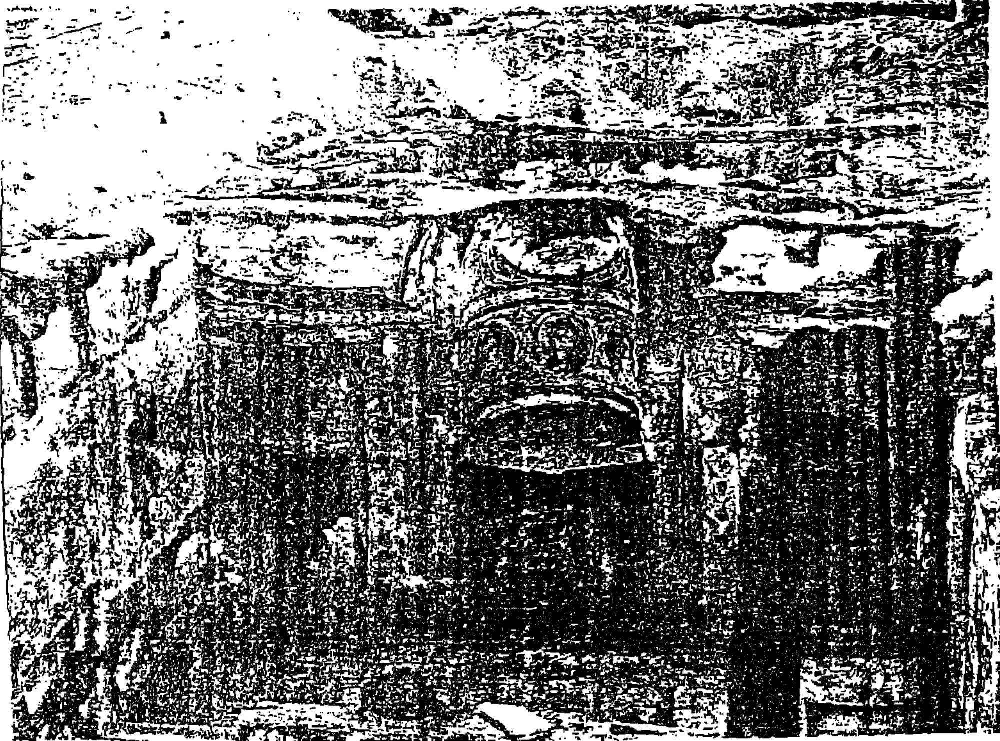
(شكل ٢٥) البازيليكا في دير الأنبا أرميا. القرنين الخامس والسادس.



(شكل ٢٦) حجرات الطعام والعلاج في دير الأنبا أرميا . القرنين الخامس والسادس .



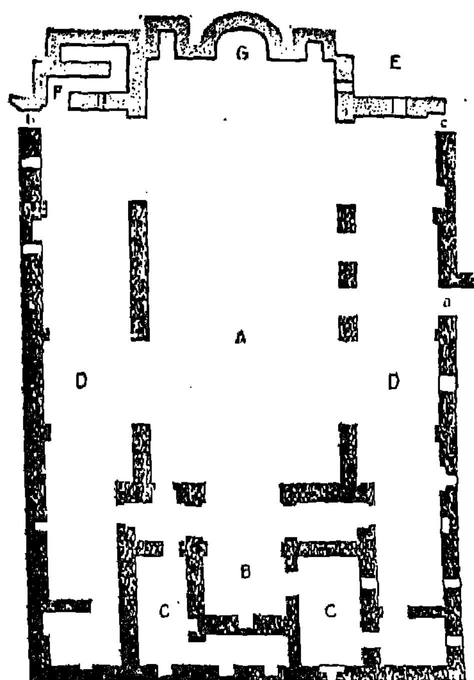
(شكل ٢٧)، مخطط للبازيليكا و القلايات في دير الأنبا أرميا، القرنين الخامس والسادس.



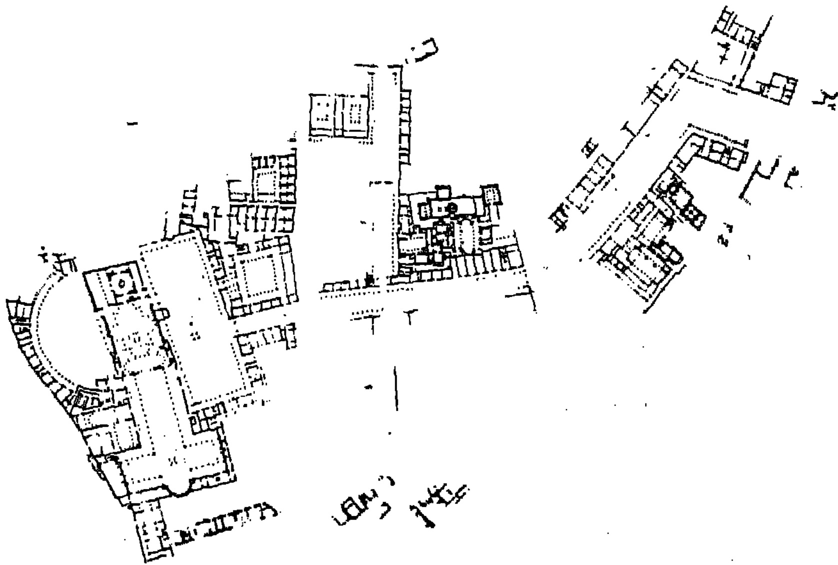
(شكل ٢٨) الحجرة ٤٠ بعد التعديل في دير الأنبا أرميا، القرنين الخامس والسادس.



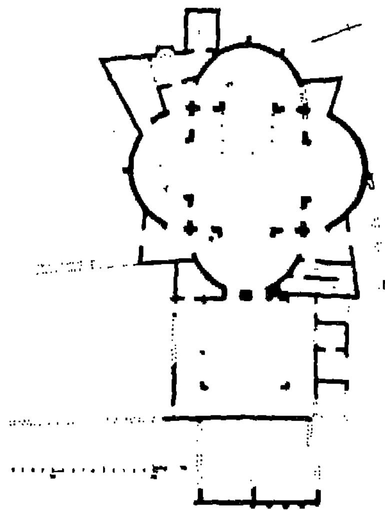
(شكل ٢٩) حنية الحجرة ٤٠ بعد التعديل في دير الأنبا أرميا، القرنين الخامس والسادس.



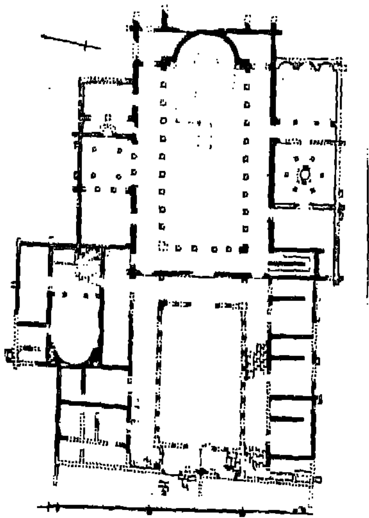
(شكل ٣٠) تخطيط لبازيليكا دير القديس سمعان ، أسوان ، القرن السادس.



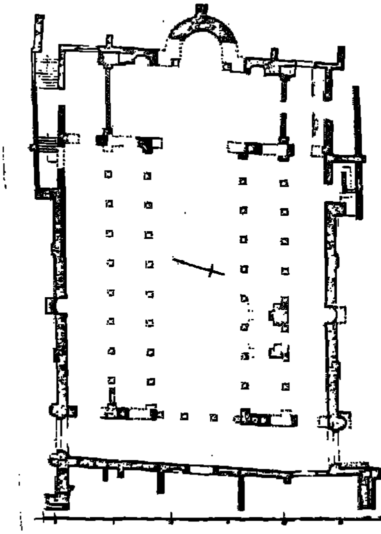
(شكل ٣١) مخطط عام لمنطقة دير أبو مينا غرب الإسكندرية .



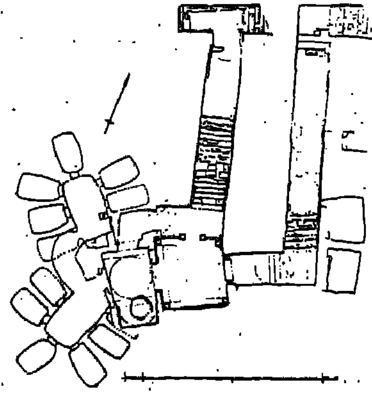
(شكل ٣٢) الكنيسة الشرقية (أبو مينا)



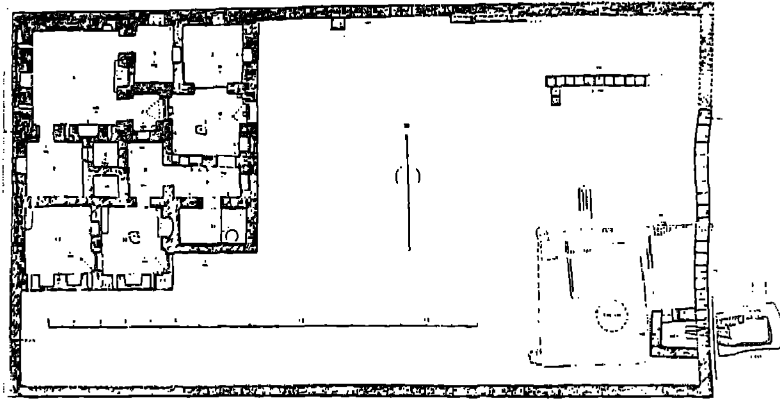
(شكل ٣٣) البازيليكا الشمالية (أبو مينا)



(شكل ٣٥) كنيسة المدفن ، القرن الخامس.



(شكل ٣٤) مدفن القديس أبو سينا ، القرن السادس.



(شكل ٣٦) الحجرة رقم ٦ من كاليا كوم ٢١٩ .

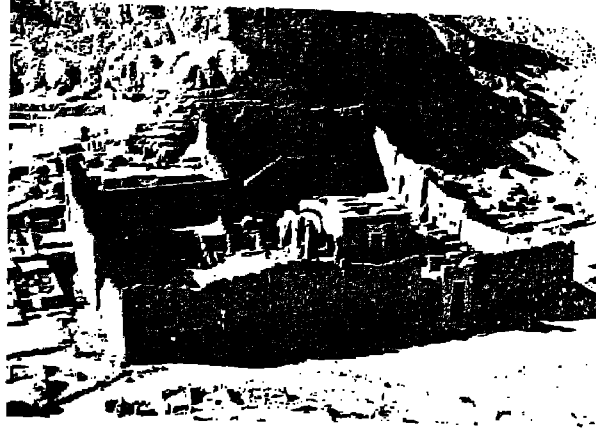




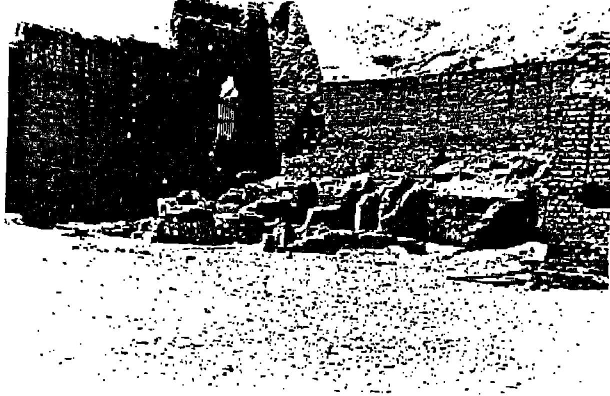
(شكل ٣٧) أربع مومياوات عثر عليها فى أنقاض الدير البحري أثناء اكتشاف معبد حتشبسوت القرنيين الثالث و الرابع .



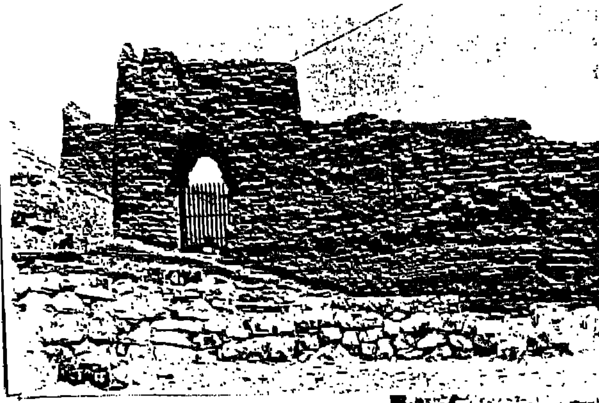


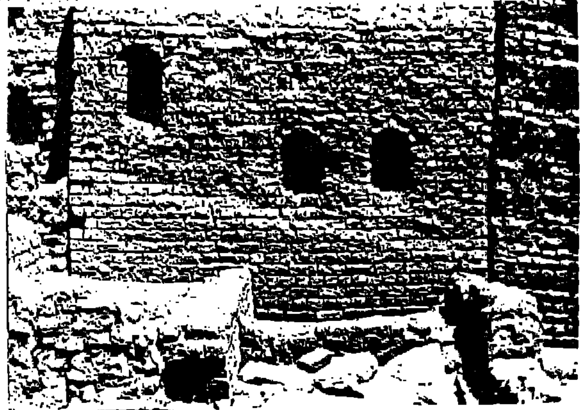


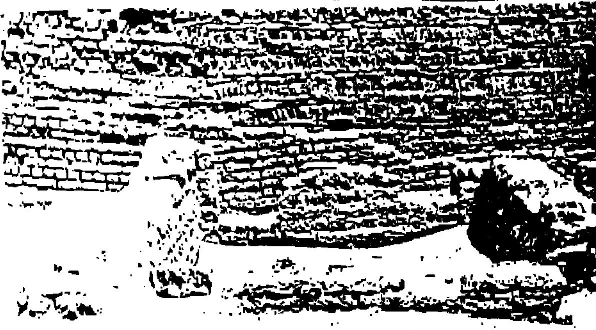
(شكل ٣٨)
منظر عام لمعبد دير المدينة والسور المسيحى والحجرات المتناثرة حول المعبد.



(شكل ٣٩)
منظر عام لحجرات الجانب الغربى من المعبد (دير المدينة)







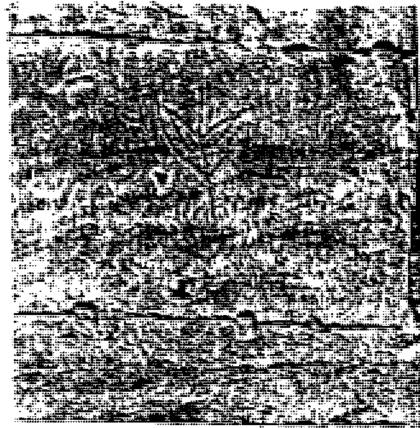


(شكل ٤٠) منظر عام للسور المسيحي في دير المدينة والتعديلات المعمارية في القلايات.



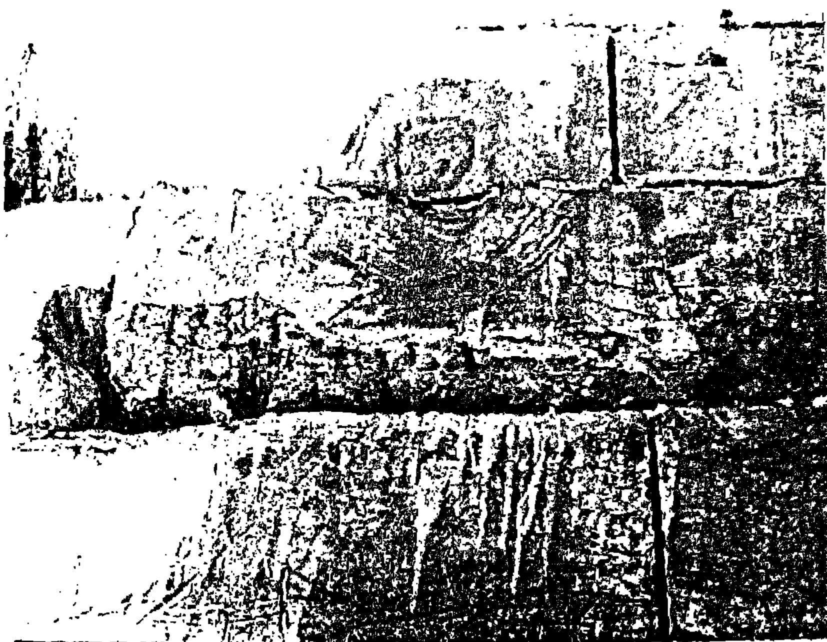
(شكل ٤١)

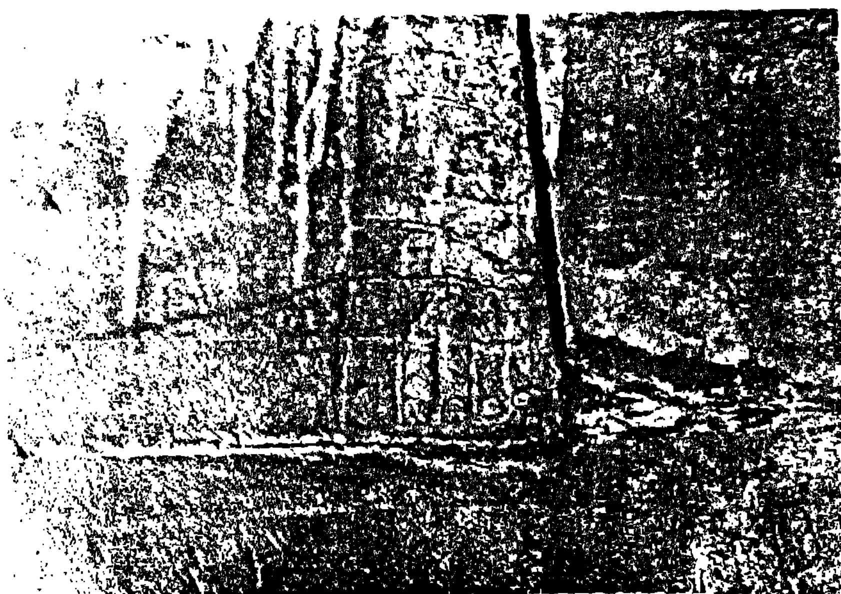
طغرا السيدة العذارء وتشكيل على نمط البقرة حتحور المعبودة الرئيسية فى معبد دير المدينة وهو نموذج معبرعن مفهوم الالتقاء على جدران المعبد.



(شكل ٤٢)

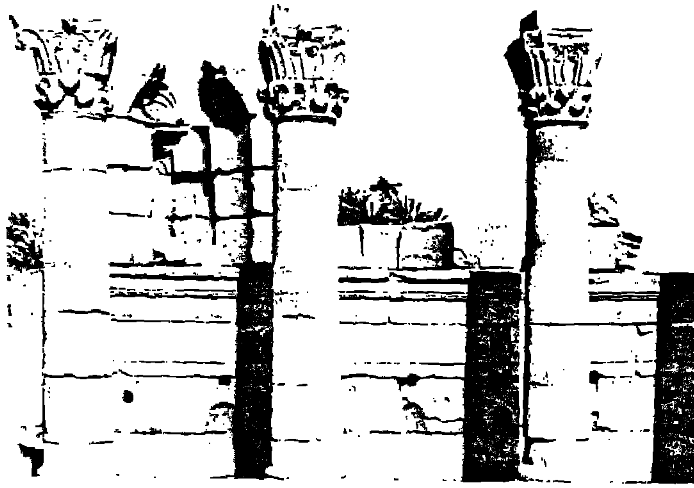
زخرفة نباتية على جدران المعبد الخارجية يمثل (المسيح والمؤمنين





(شكل ٤٣)

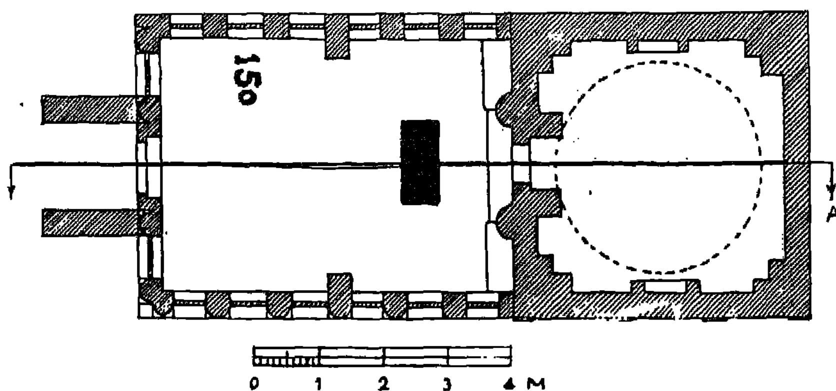
نموذج نحتي بارز على المدخل الخاص بالسور المؤدي للمعبد، وعليه صورة لفارس مسيحي بملابس رومانية ويمسك في يده سيف بنهايته صليب ، منفذ بحجم كبير.



المقصورة المسيحية ذات الثلاث حنايا والاعمدة الكورنيثية ، تقع بين المعبد والكنيسة (معبد دندره) القرن الخامس.
(شكل ٤٤)



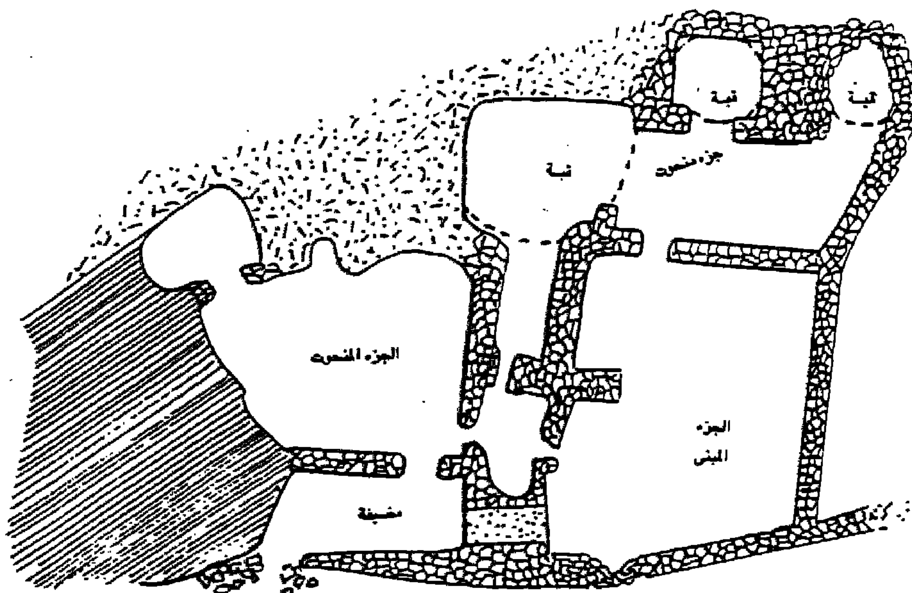
(شكل ٤٥)
حنيه لمعبد دندره بداخلها دائرة مغلقة تمثل مفهوم الاول والاخير وبداخلها صليب، كما نلاحظ الزخارف النباتية المزخرفة حول الافريز العريض للحنيه. معبد دندره .



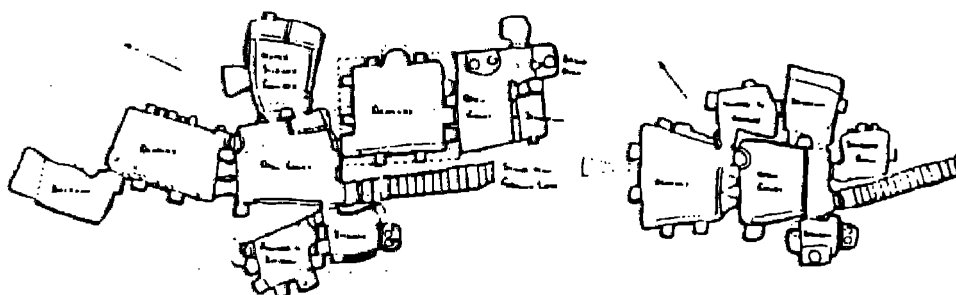
(شكل ٤٦) المقبرة رقم ١٥٠ التي عدلت إلى كنيسة عثر في فناءها الخارجي على بئر به مجموعة من جثث الشهداء . منتصف القرن الثالث الميلادي .



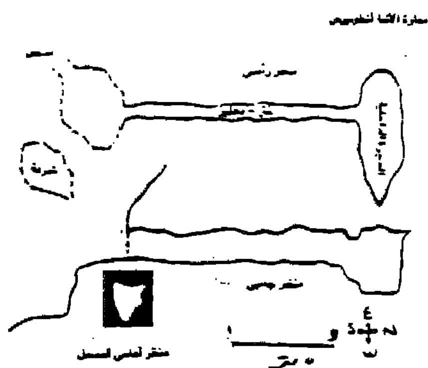
(شكل ٤٧) حنية (تعديل معماري) للطقوس الجنائزية في الحجرة رقم ١٥٠ .



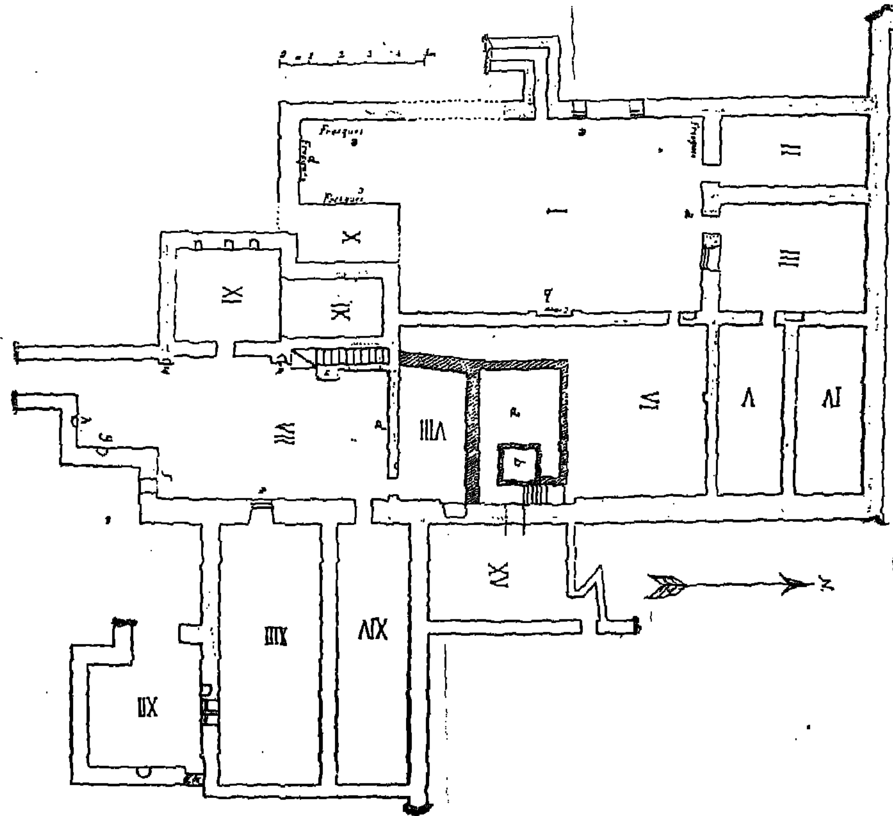
(شكل ٤٨) مغارة وادى عربه بالبحر الأحمر -دير الأنبا انطونيوس .



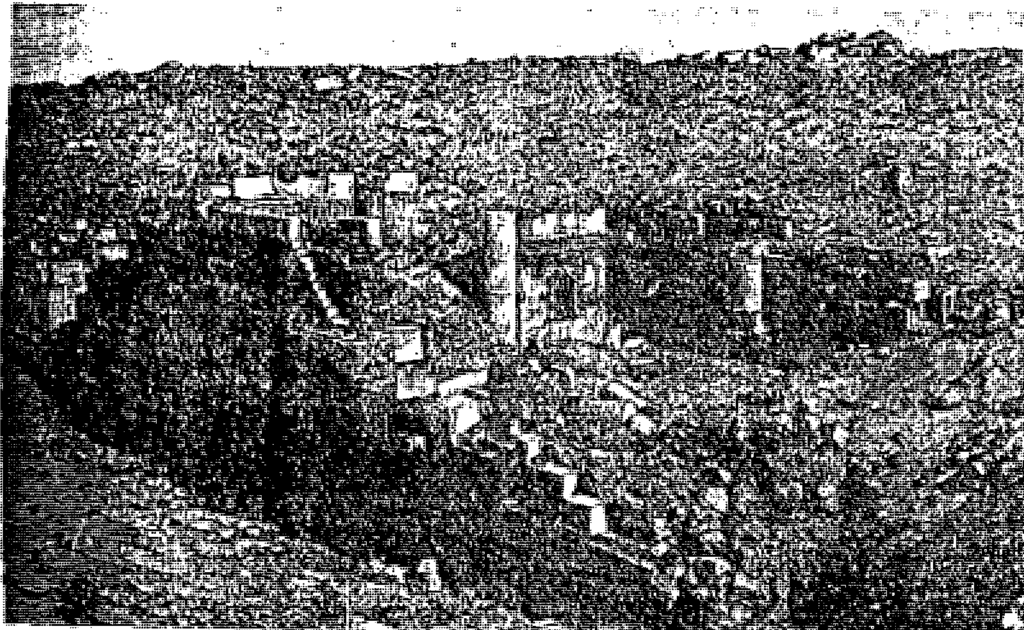
(شكل ٤٩) مخطط مغارة نجع حامد السعيد غرب اسنا .



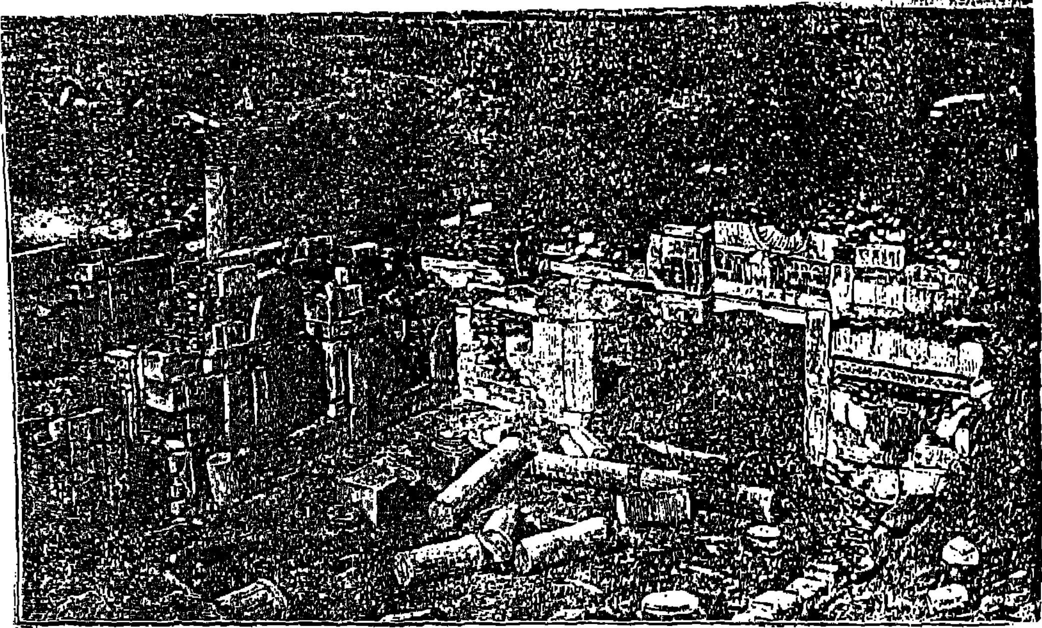
(شكل ٥٠) مغارة ألانبا انطونيوس - البحر الأحمر .



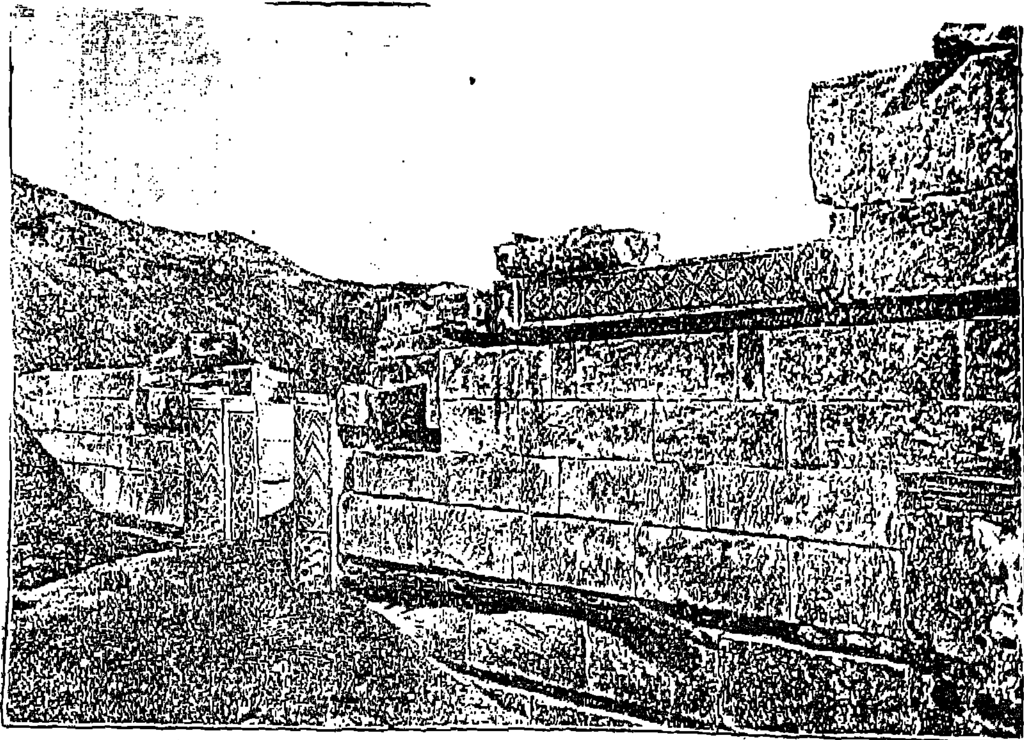
(شكل ٥١) مخطط للمباني الأثرية في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن ،



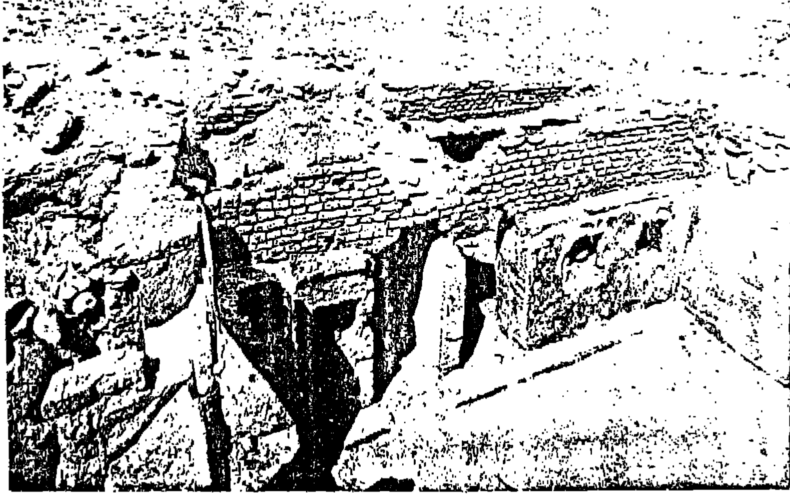
(شكل ٥٢) حفائر الجزء الغربي للمباني الأثرية في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن ،



(شكل ٥٣)حطام الجزء الشمالي للمباني الأثرية في دير القديس ابوللو • باويط • القرنين السادس الثامن •

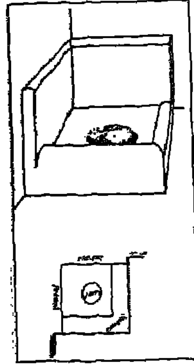
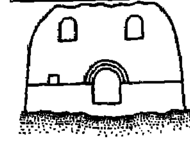
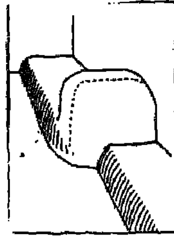
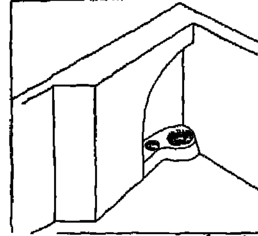
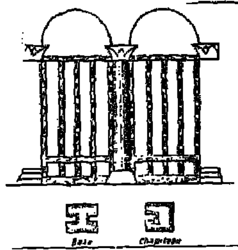


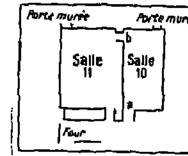
(شكل ٥٤) الحائط الغربي من البازيليكا في دير القديس ابوللو • باويط • القرنين السادس الثامن •

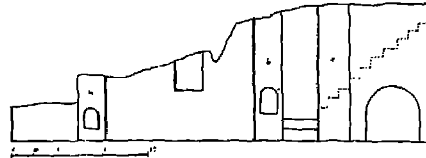




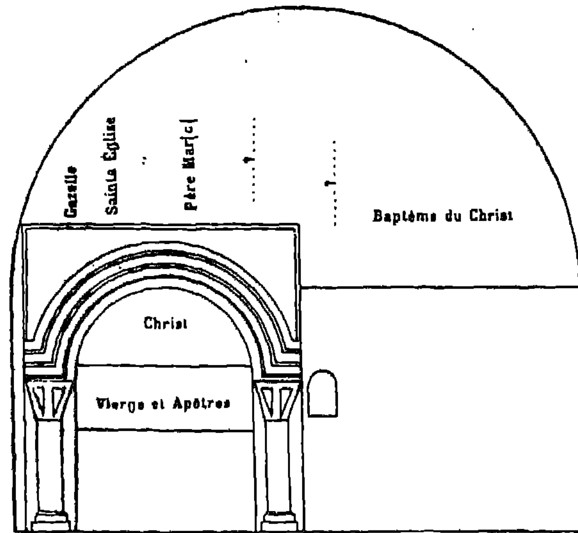
(شكل ٥٥) جانب من قلايات الرهبان في دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن .

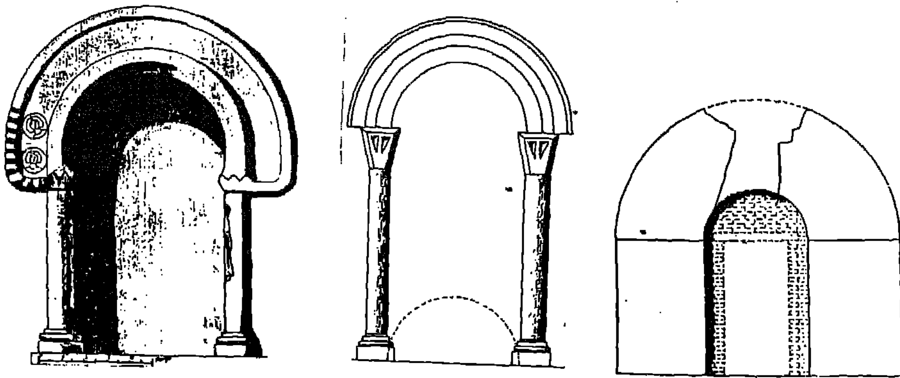








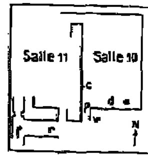


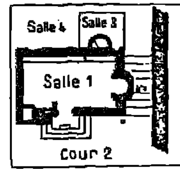
(شكل ٥٦): تطور مكونات القلايات من الداخل . فى دير القديس ابوللو . باويط . القرنين السادس الثامن .

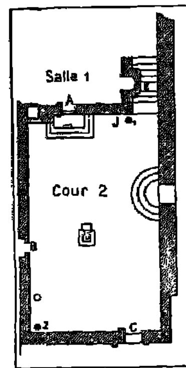




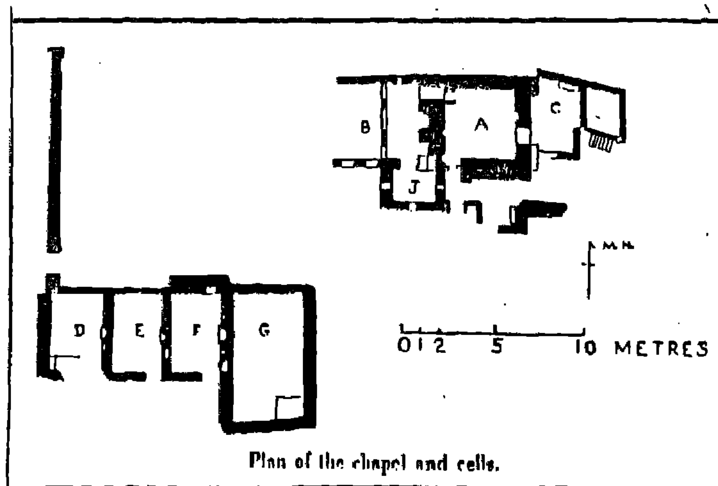
(شكل ٥٧) نماذج تخطيطية لتطور الحنايا فى تعديلات دير القديس ابوللو - بباويط القرنين السادس والثامن .





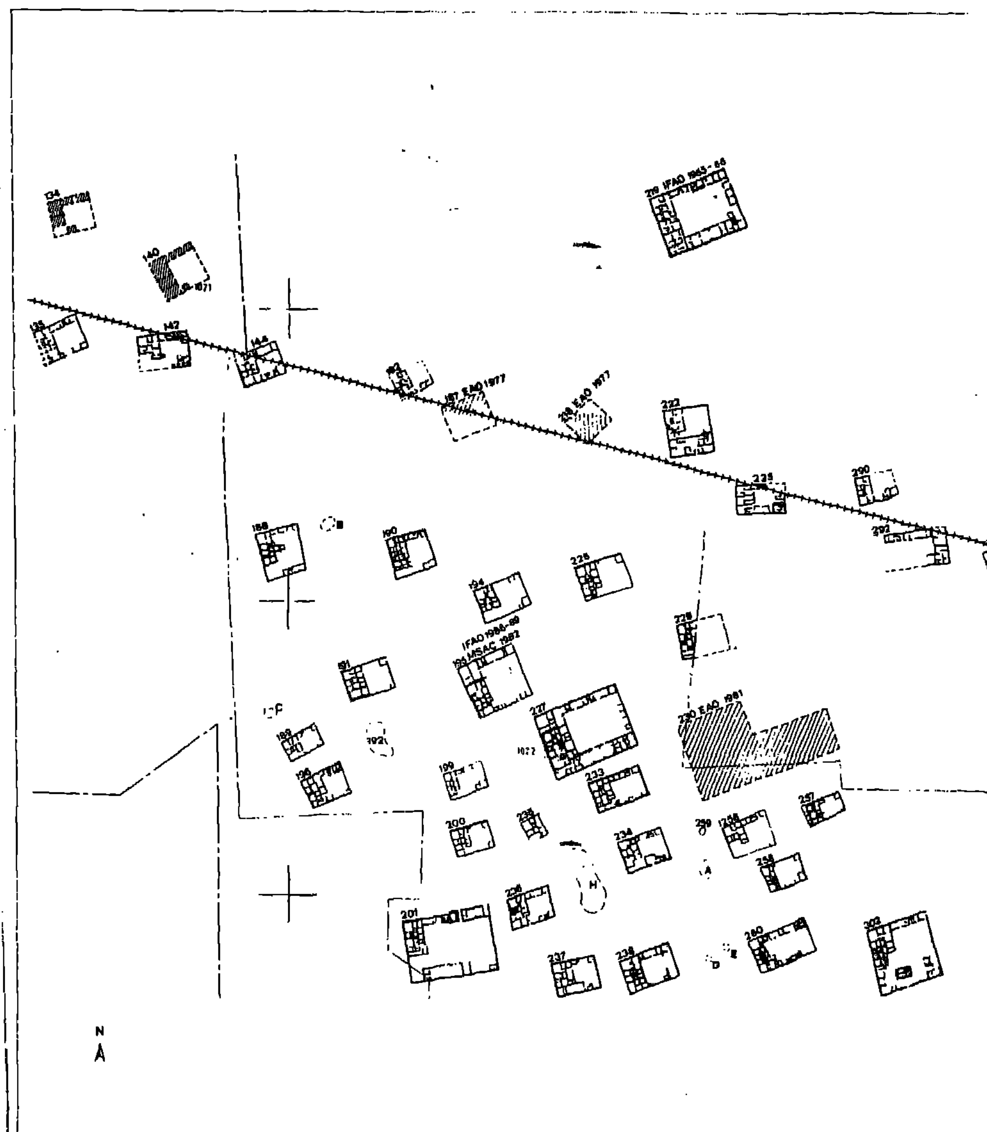


(شكل ٥٨)تطور القلايات فى دير القديس ابوللو ، باويط ، القرنين السادس الثامن .



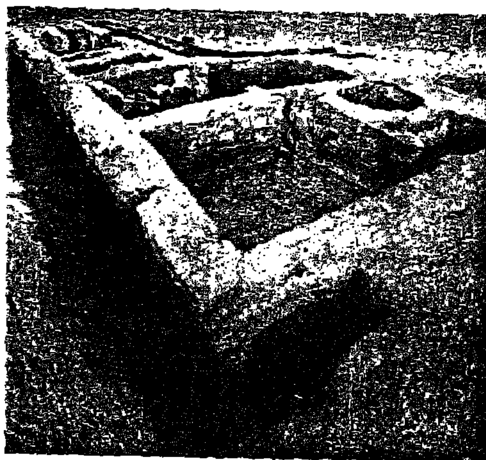
Plan of the chapel and cells.

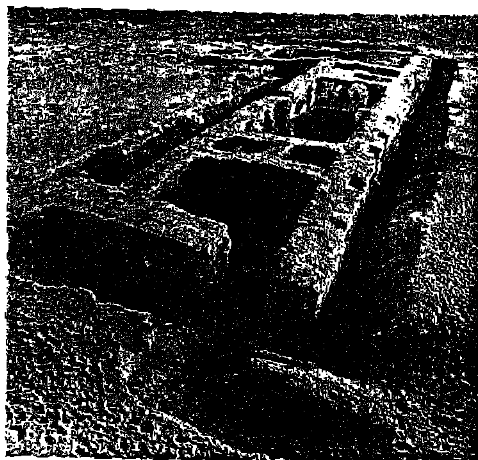
(شكل ٥٩) تطور القلايات فى دير الأنبا ارميا بسقارة.



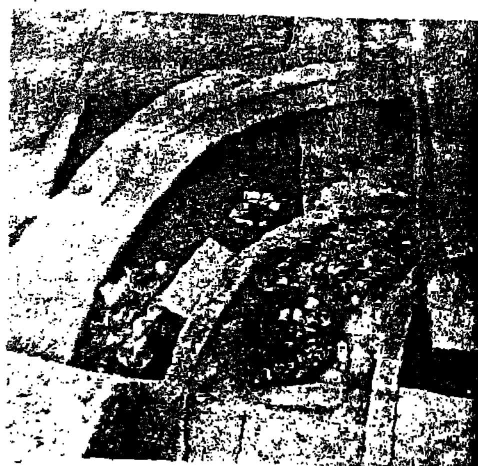
(شكل ٦٠)







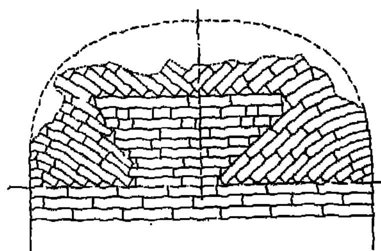


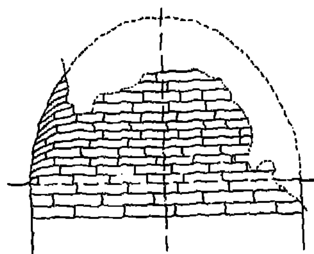


(شكل ٦١)

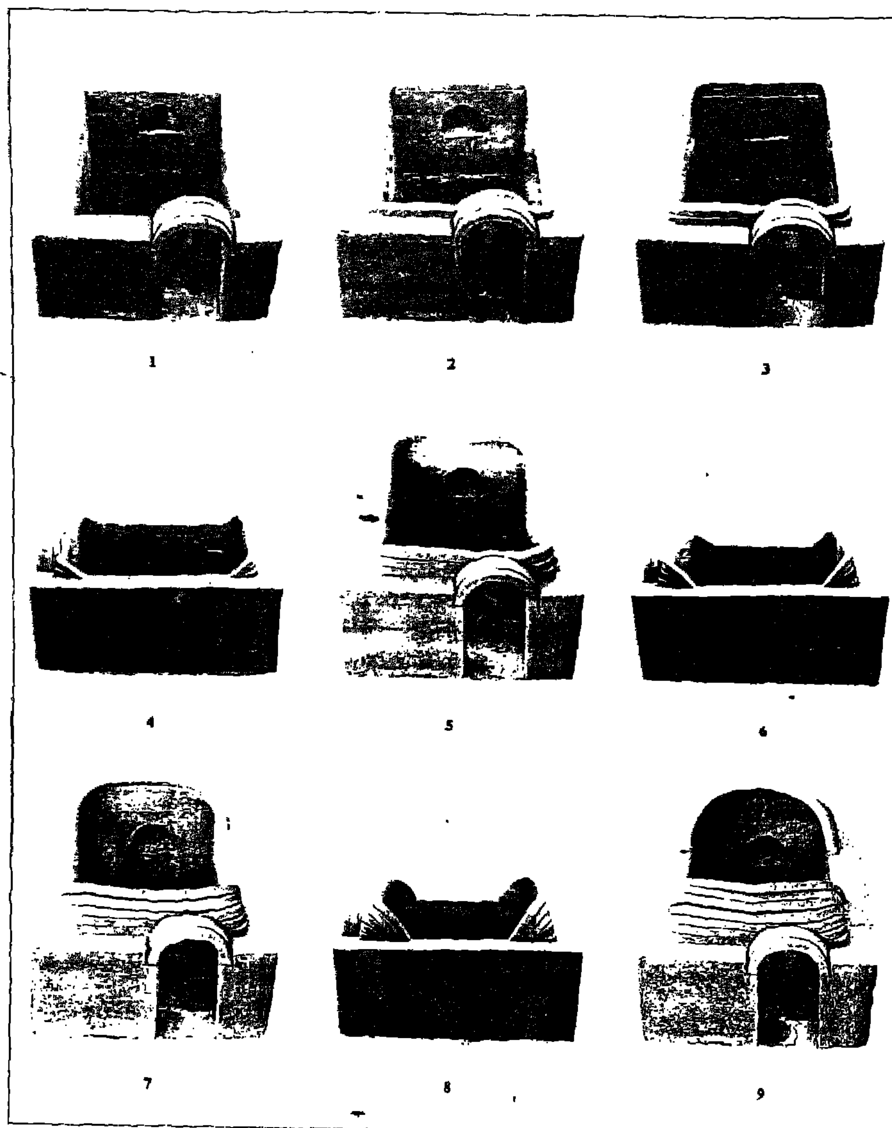




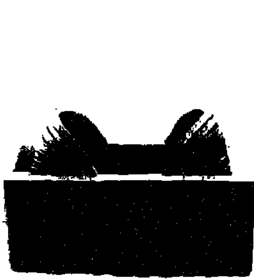




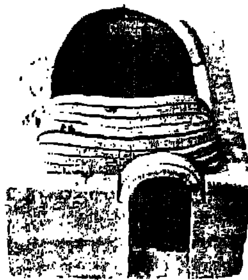
(شكل ٦٢)



(شكل ٦٣)



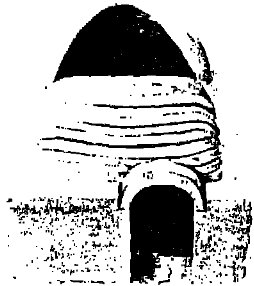
10



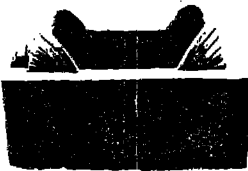
11



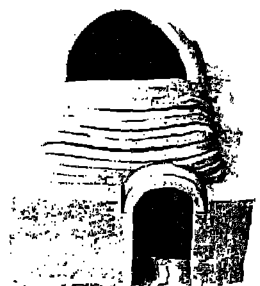
12



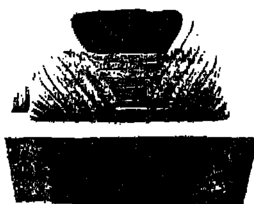
13



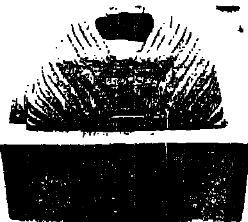
14



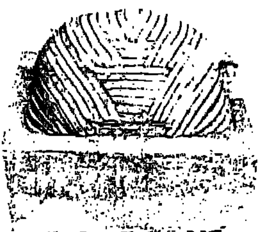
15



16

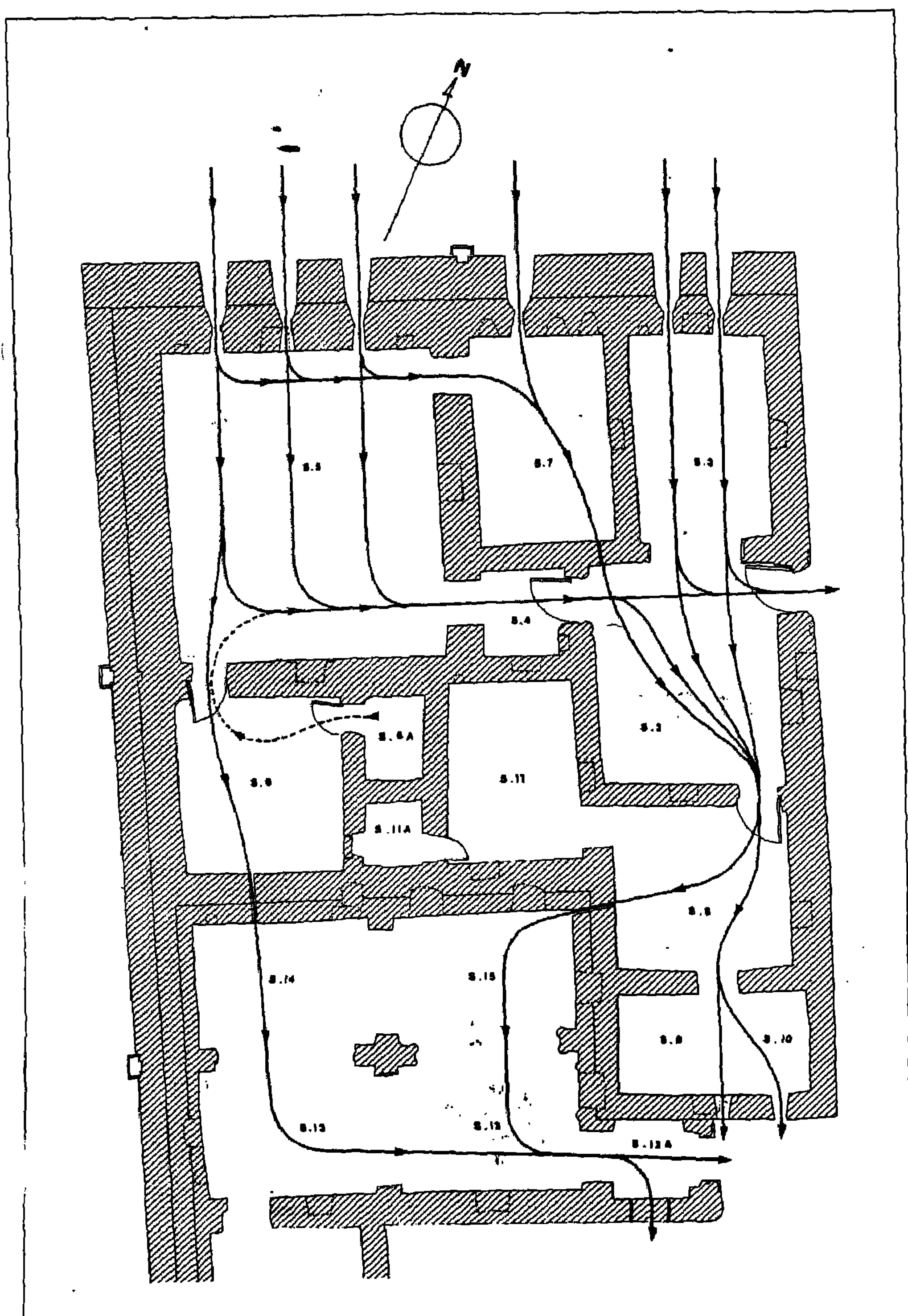


17

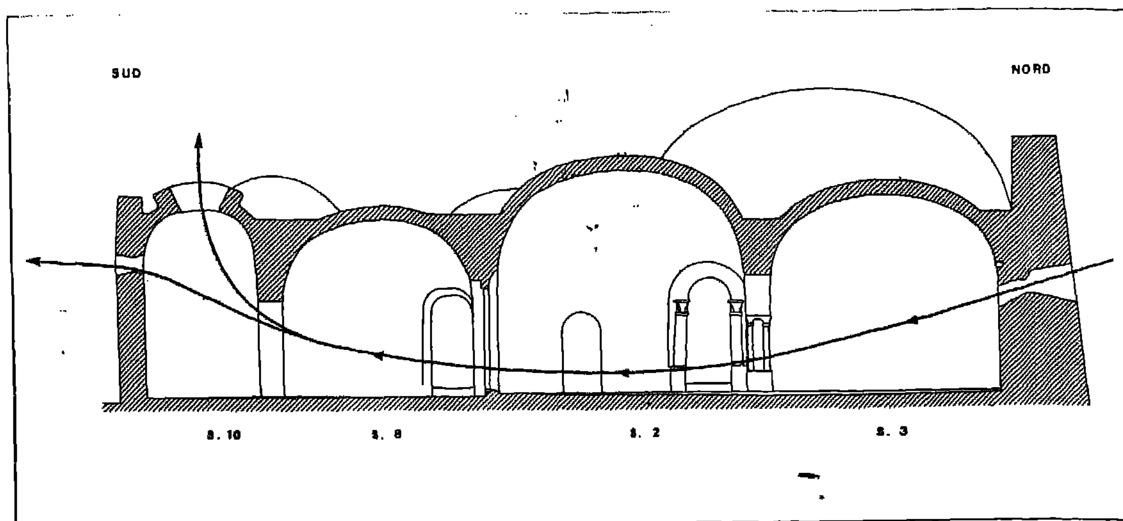


18

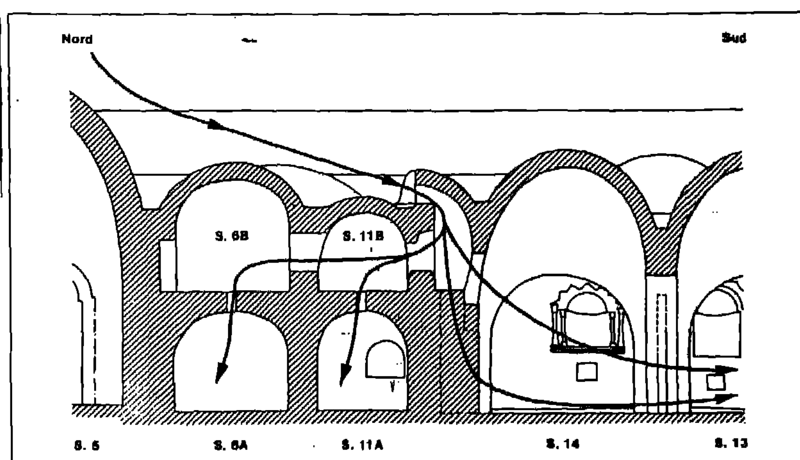
(شكل ٦٤)



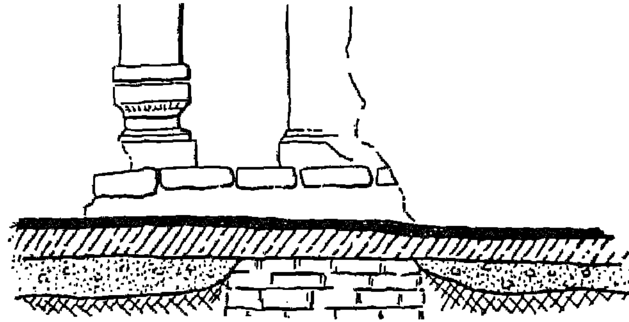
(شكل ٦٥)



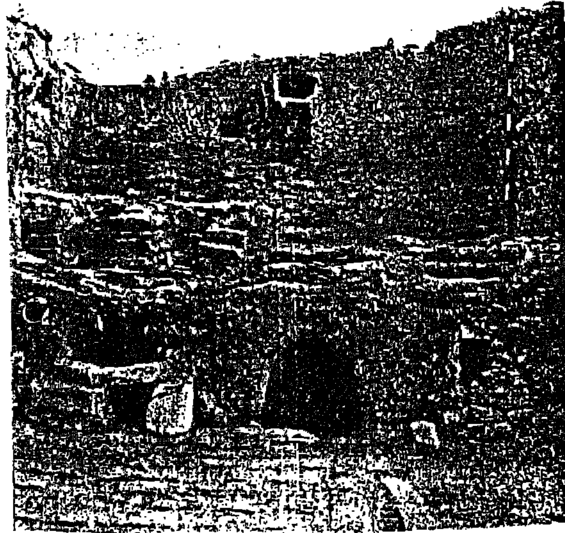
(شكل ٦٦)



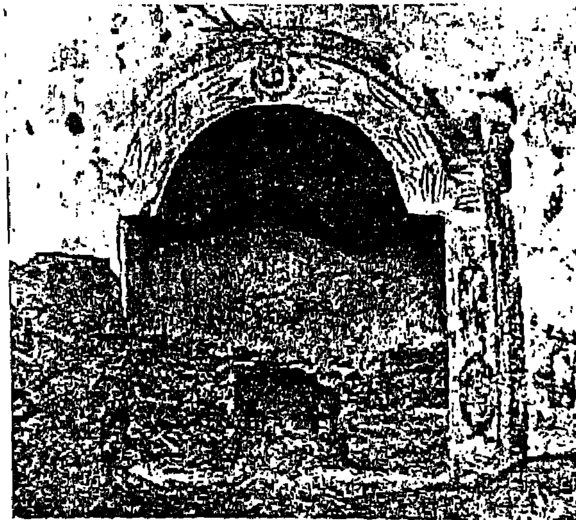
(شكل ٦٧)



(شكل ٦٨) تعاقب الأبنية فى كاليا من القرن الرابع وحتى القرن السابع الميلادي .



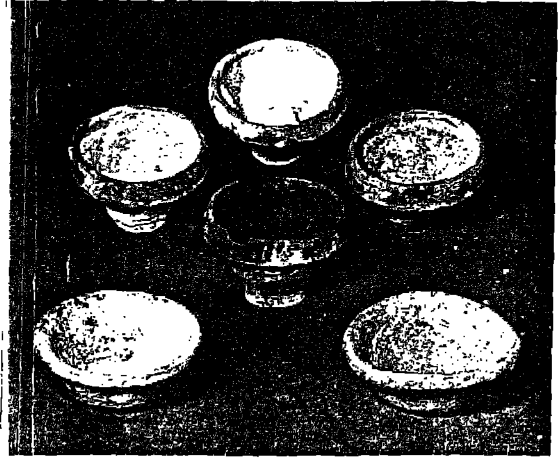
(شكل ٦٩) إحدى القلايات فى كاليا .

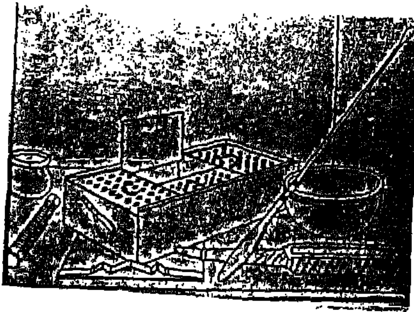


(شكل ٧٠) مدخل لإحدى القلايات فى كاليا







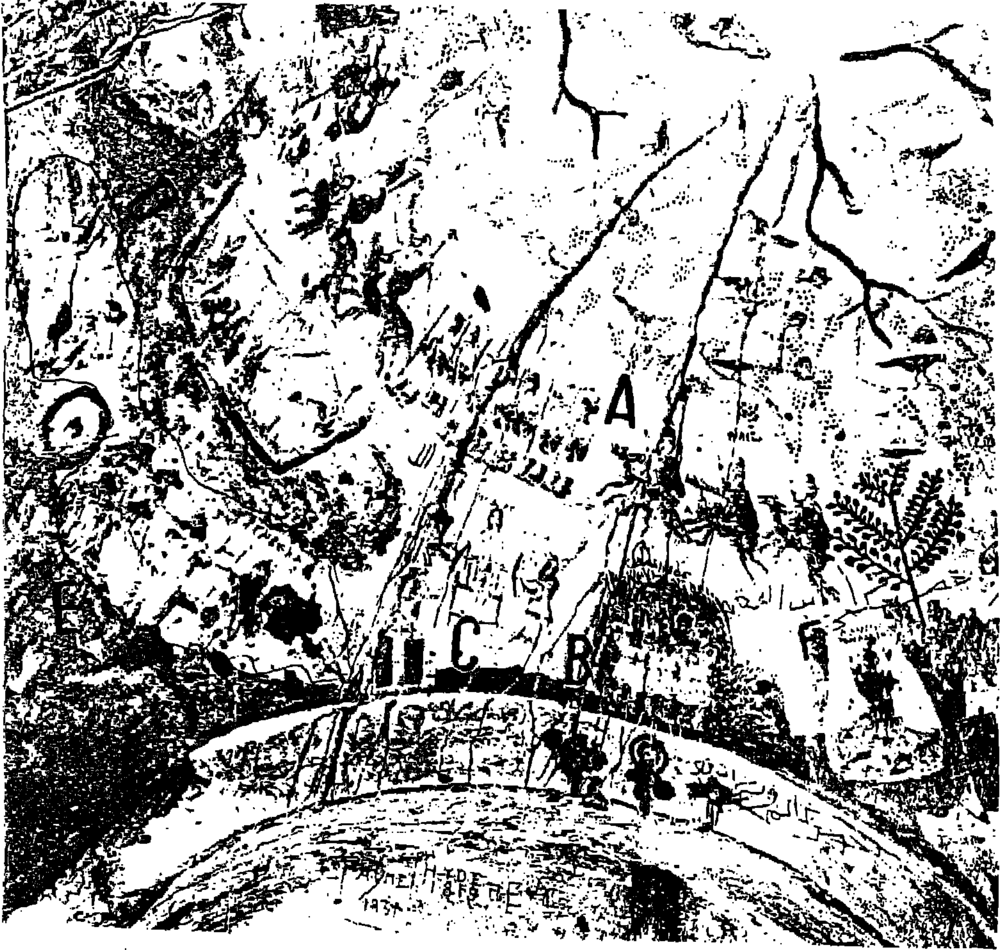








(شكل ٧١) الفريسك المصرى القديم و مجموعة أدوات صناعة الفريسك
فى العصر الروماني فى مصر.



(شكل ٧٢) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .

مطاردة الفرعون والجنود المصريين لقوم موسى

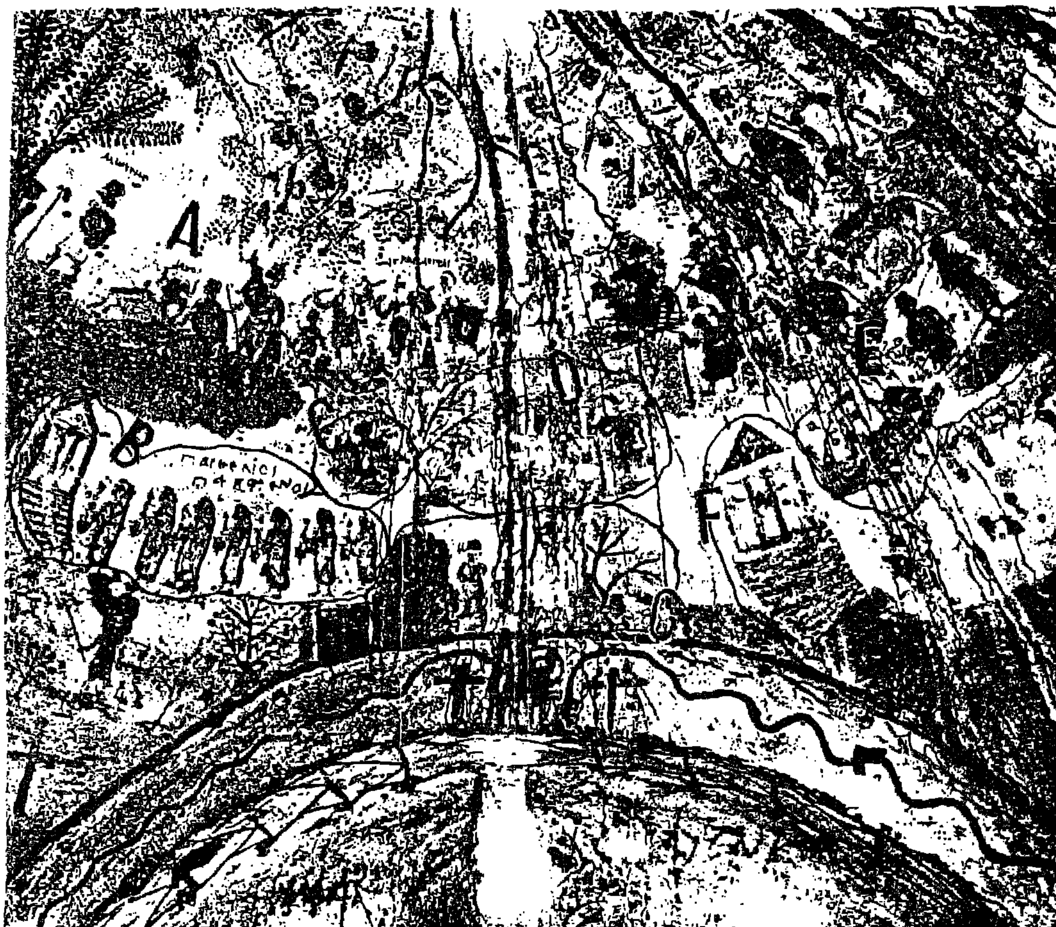
العبرانيون الثلاثة فى النار

تعذيب النبى اشعيا

النبى يونان والحوت

روبيكا وعبد النبى إبراهيم

النبى دانيال فى جب الأسود



(شكل ٧٣)، تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،

قوم موسى وعبورهم إلى سيناء

العذارى السبع أمام مبنى اورشليم

القديسة تكلا

الراعي الصالح

عذاب النبى أيوب

النبى ارميا أمام اورشليم

أضحية إبراهيم بابنه إسحاق



(شكل ٧٤) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات • القرنين الثالث والرابع الميلادي •

وصول موسى إلى مبنى اورشليم

مبنى اورشليم

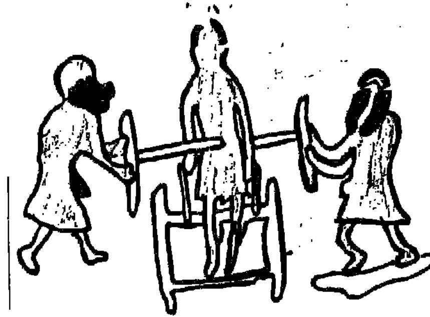
النبى نوح والفلك

أدم وحواء والخروج من الجنة

النبى ارميا وعمار بيت المقدس



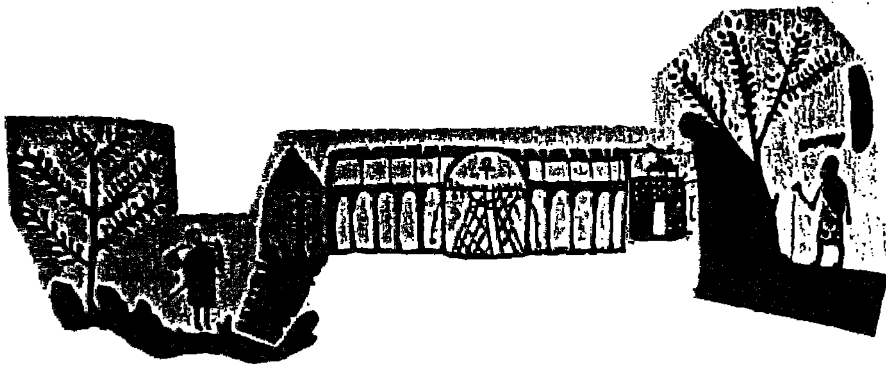
(شكل ٧٥) أضحية إبراهيم ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٧٦)) تعذيب النبى اشعيا بالمنشار ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .

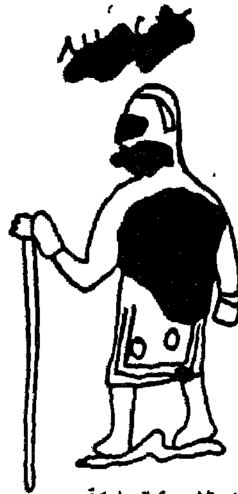


(شكل ٧٧) النبى دانيال فى جب الأسود ،مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي .



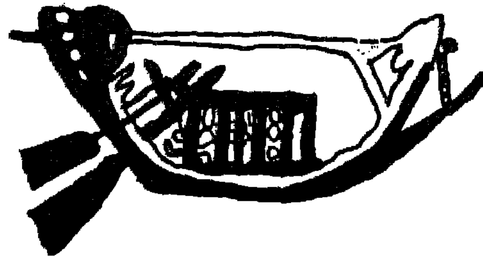
(شكل ٧٨) النبى موسى امام مبنى اورشليم •مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .

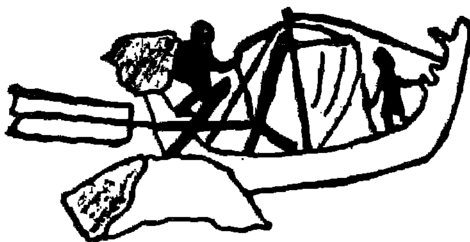




(شكل ٧٩) النبى موسى أمام الشجرة المباركة

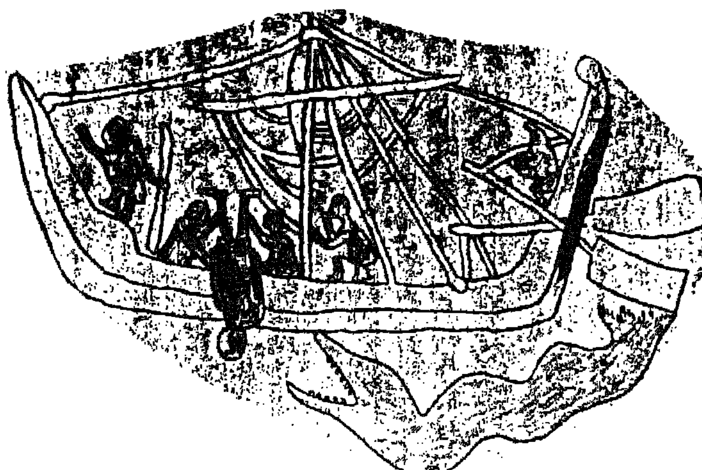
(شكل ٨٠) السيدة سوسنة

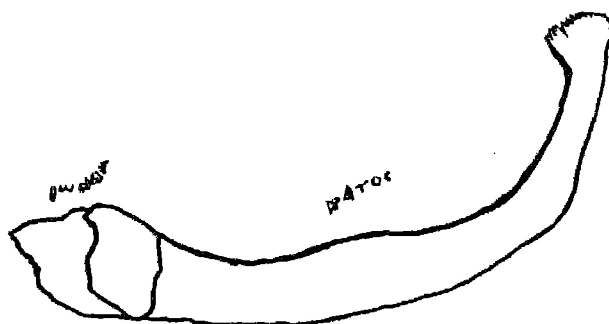


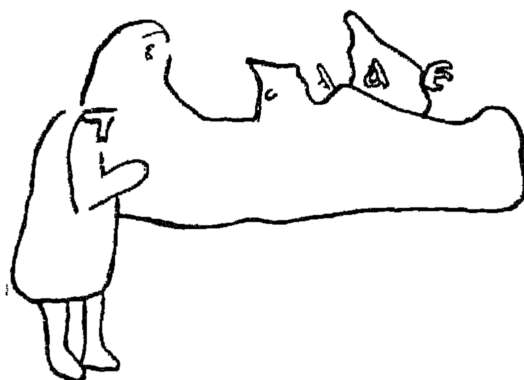


(شكل ٨١)

تصوير جدارى (فريسك) لبعض السفن الرمزية . البجوات .







(شكل ٨٢) النبى يونان والحوت فى ثلاثة مناظر. مقبرة الخروج بالبجوات . القرنين الثالث والرابع الميلادي .



(شكل ٨٣) تصوير جدارى (فريسك) مقبرة الخروج بالبجوات ، القرنين الثالث والرابع الميلادي ،

مناظر مختلفة لاشكال ادمية محددة وبصورة تجريدية لمجموعة من انبياء العهد القديم المعبرة عن الخلاص فى اليهودية ، وطبقت فى المسيحية المبكـرة فـى مصـر، المقبرة رقـم (٣٠) البجـوات القرن الثالث.

أ- الراعى الصالح ب- العبرانيون الثلاثة فى النـار ، ج- القديسـة تكـلا، د- سـارة زوجـة النبـى ابراهيم تتضرع ، هـ- النبى دانيـال يتضـرع فـى جـب الاسـود ، و- ادم وحـواء قبـل الخـروج مـن الجنة.



(شكل ٨٤) تصوير على السقف (فريسك) ، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٥) النبي نوح و الفلك ،مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٦) آدم وحواء والحية ، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .





(شكل ٨٧) أضحية النبى إبراهيم ، مقبرة السلام بالبجوات ، القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٨) رمزية العدالة . مقبرة السلام بالبجوات .
القرنين الرابع والخامس الميلادي .



(شكل ٨٩) رمزية السلام . مقبرة السلام بالبجوات . القرنين الرابع والخامس الميلادي .





(شكل ٩٠)؛ رمزية بشارة العذراء • مقبرة العلام بالبجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩١)؛ الرسول بولس والقديسة تكلا •مقبرة العلام بالبجوات • القرنين الرابع والخامس الميلادي •



(شكل ٩٢) مذبحة الأطفال ، هيرودس يأمر بقتل الأطفال ، الجنود الرومان يقتلون الأطفال دون السنتين
دير أبو حنس ، القرن السادس ،



(شكل ٩٣) رحلة العائلة المقدسة آلي مصر ،زكريا فى الهيكل ، حلم يوسف ، بداية الرحلة ،
دير أبو حنس ،القرن السادس،



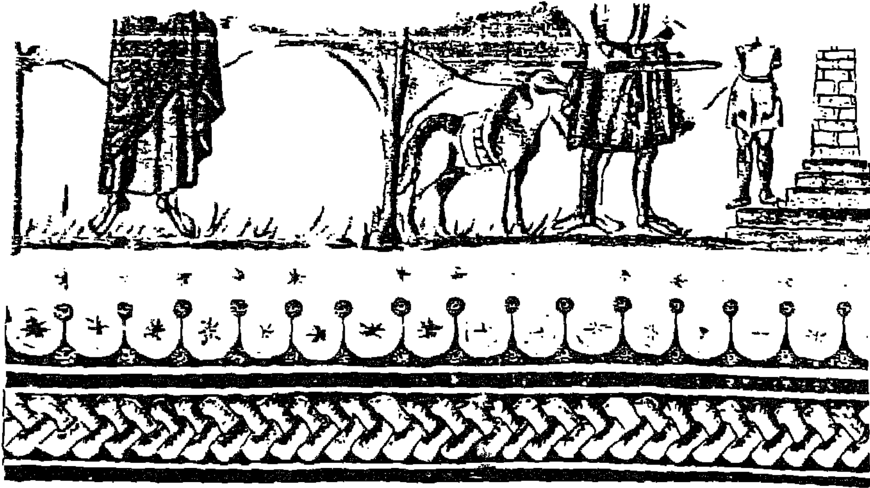
(شكل ٩٤) معجزة عرس قانا الجليل وتحويل الماء إلى الخمر ، دير أبو حنس ، القرن السادس.



(شكل ٩٥) معجزة إقامة لعازر من الموت ، دير أبو حنس ، القرن السادس.



(شكل ٩٦) القديس ارميا . دير ارميا . سقارة . القرن السادس .



(شكل ٩٧) أضحية إبراهيم . دير ارميا . سقارة . القرن السادس .



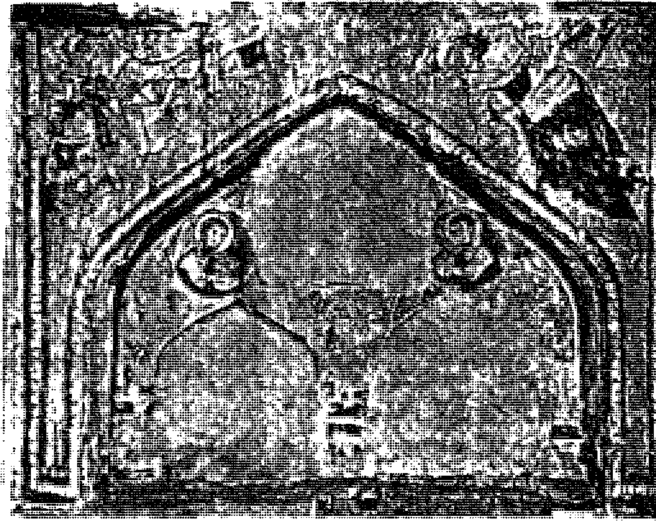
(شكل ٩٨) منظر التوبة تحت أقدام القديسين الأوائل . دير ارميا . سقارة . القرن السادس .



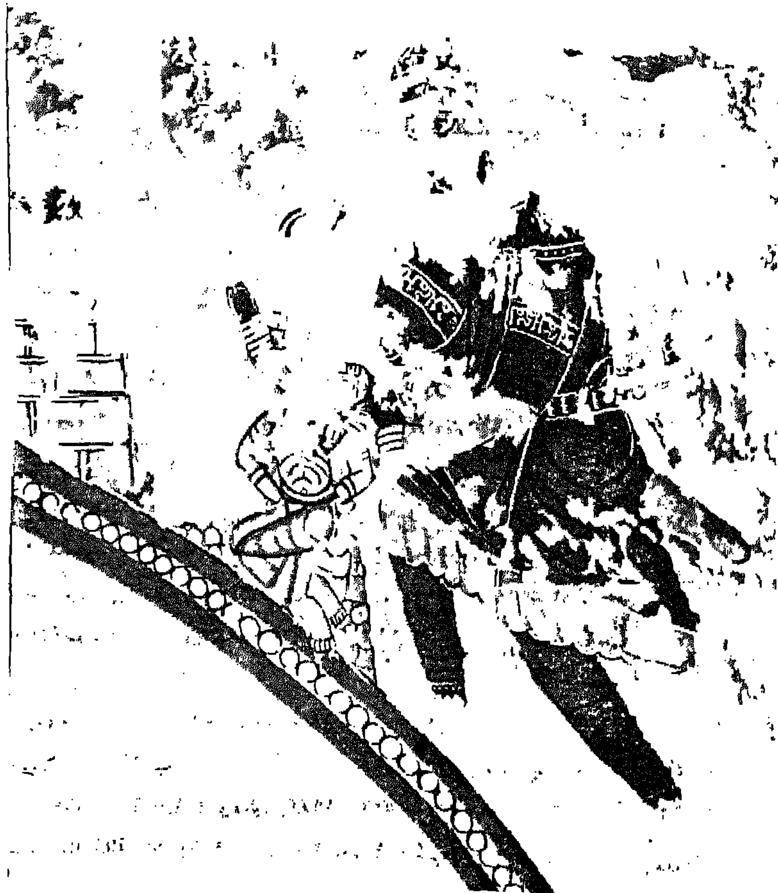
(شكل ٩٩) العبرانيون الثلاثة فى النار والملاك الحامي لهم . دير ارميا . سقارة . القرن السادس .



(شكل ١٠٠) العبرانيون فى النار . دير القديس ابوللو .باويط . القرن الثامن .



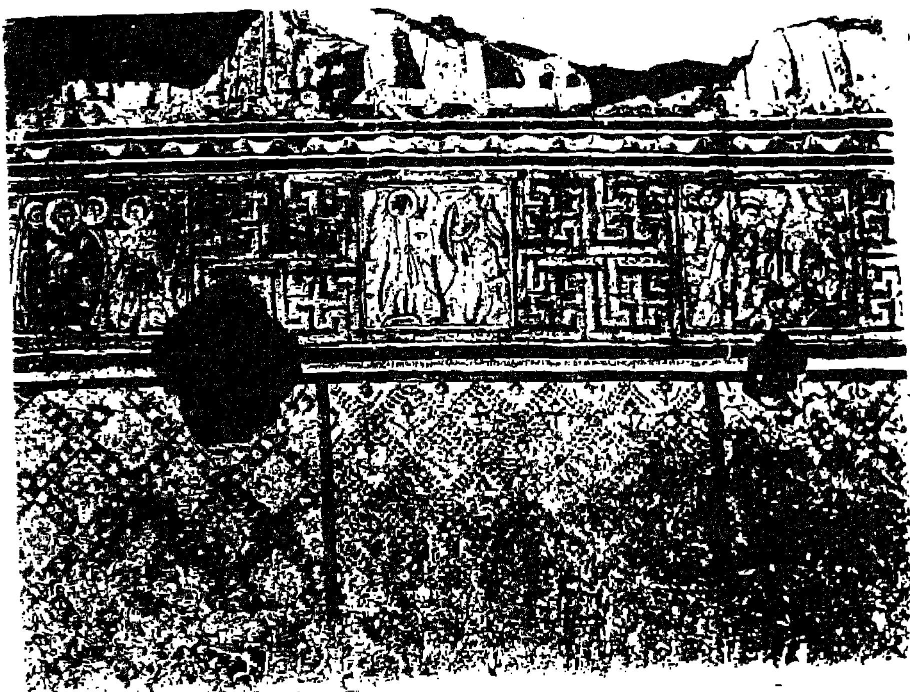
(شكل ١٠١) ذبيحة النبى إبراهيم . دير أبو مقار . وادى النطرون.



(شكل ١٠٢) يفتاح (اليهودي) يذبح ابنته . دير الأنبا انطونيوس بالبحر الأحمر . القرنيين السابع الثامن .



(شكل ١٠٣)تصوير جدارى لقصة آدم وحواء ، كنيسة أم البريجات ، الفيوم ، القرن العاشر ، المتحف القبطي .



(شكل ١٠٤) تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو - باويط ، جانب من حياة النبى داود ، القرنين السادس والسابع .



(شكل ١٠٥) النبى داود والملك شاؤل ، تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط



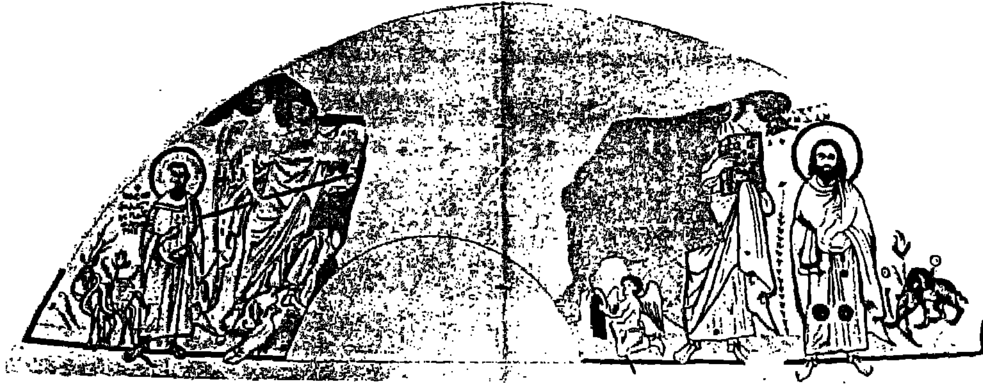
(شكل ١٠٦) النبى داود يواجه جوليت قائد الفلسطنيين ، تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باوى



(شكل ١٠٧) داود يقضى على جوليت ،تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط ،



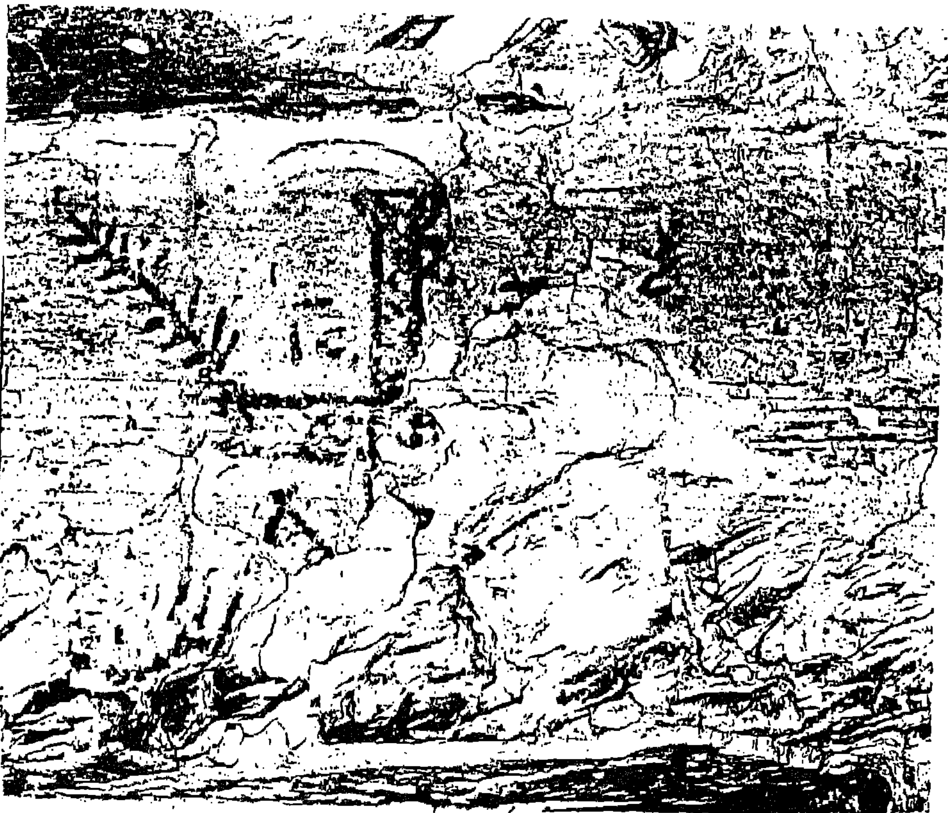
(شكل ١٠٨) الملك داود على العرش ،تصوير جداري القرن الثامن ،دير القديس ابوللو ، باويط .



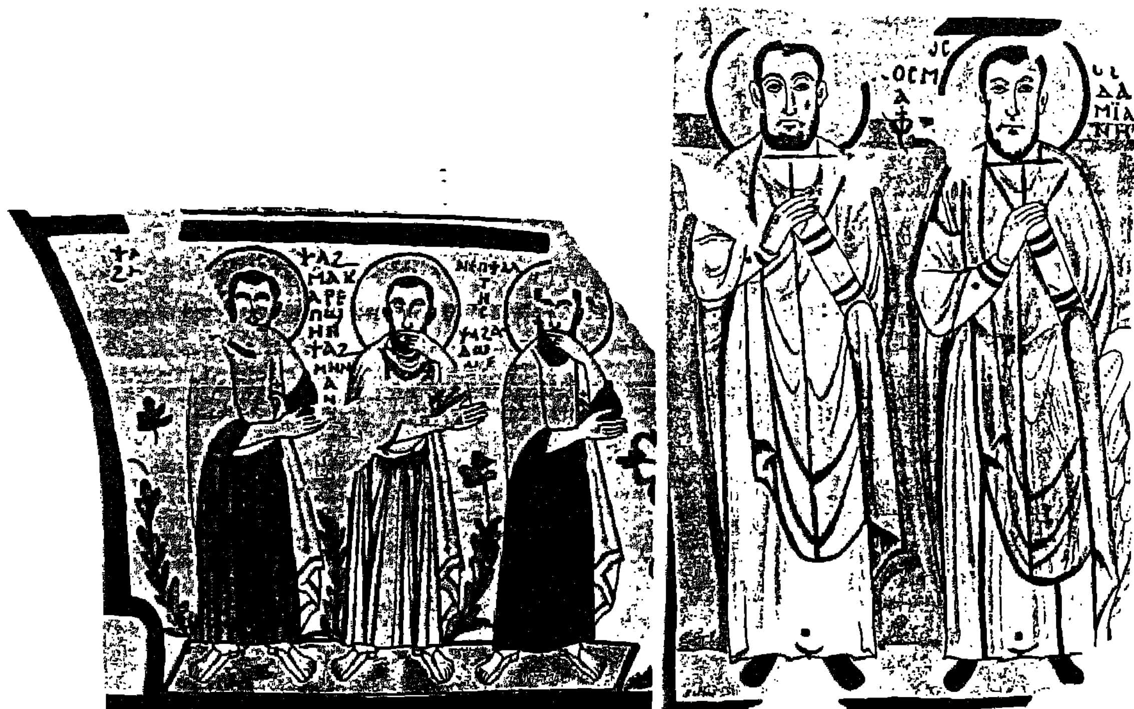
(شكل ١٠٩) تعذيب الأشرار فى الجحيم ،تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ، باويط .



(شكل ١١٠) الجزء السفلى من تصوير جدارى للقديس أبو مينا ، باويط ، القرن الثامن



(شكل ١١١) منظر جدارى لصليب مزين بغصن الزيتون ، عثر عليها مصورا فى مقبرة الراقد (رقم ٥٣)
طيبة ، وادى الملكات





(شكل ١١٢) نماذج مصورة لهيئات القديسين والرهبان فى القرنين السادس وحتى الثامن الميلادى . باويط .



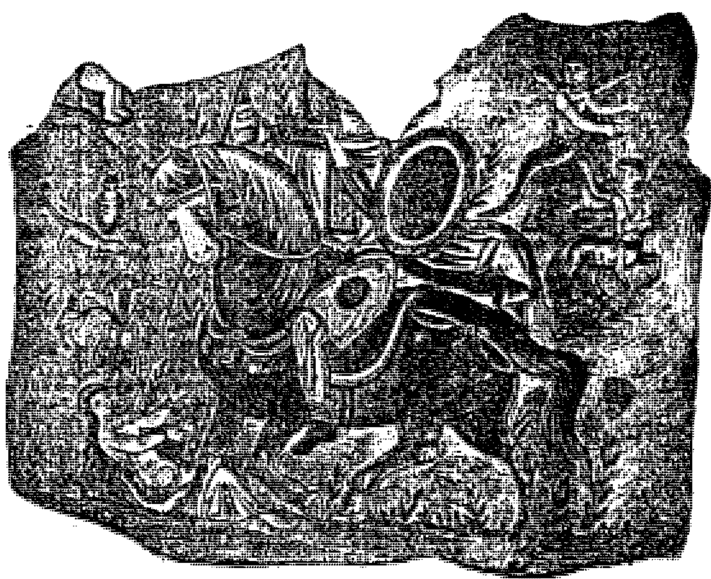
(شكل ١١٣) منظر الملاك ميخائيل لبشارة العذراء ، كوم أبو جرجا ، القرن السادس .

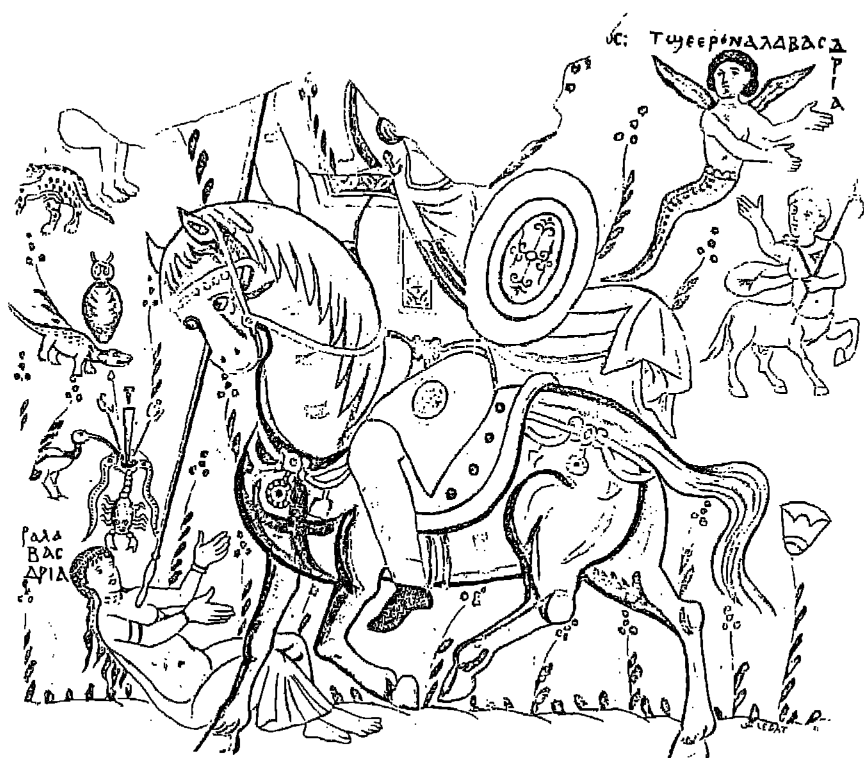






(شكل ١١٤) القديس الفارس فويبا آمون ،تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو - باويط .





(شكل ١١٥) تصوير جدارى للقديس سيسنيوس ومقتل الباسيدريا فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو ٠ باويط



(شكل ١١٦) منظر تعميد المسيح فى نهر الأردن بدير القديس ابوللو ، باويط .

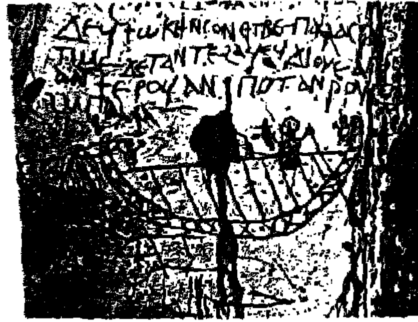


(شكل ١١٧) تعميد المسيح فى الحجرة رقم ٣٠ بدير القديس ابوللو ، باويط .

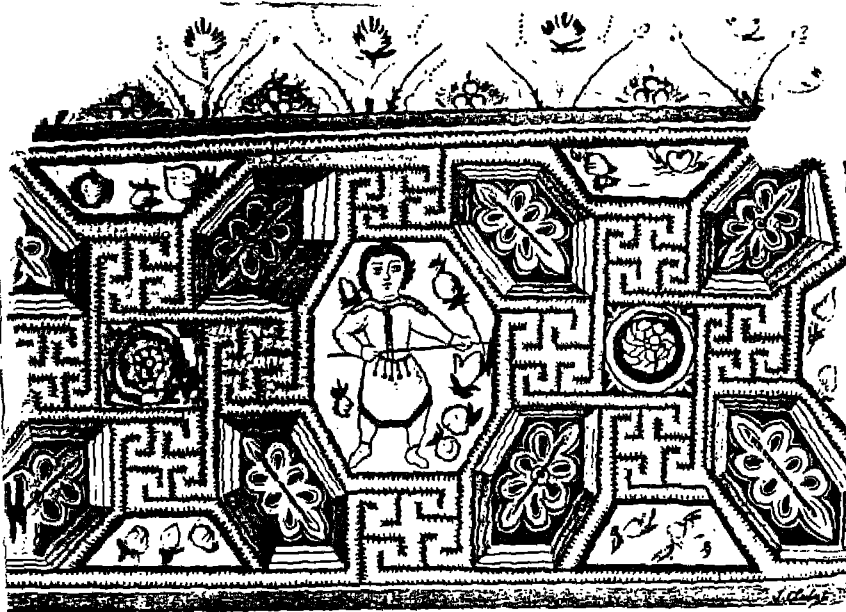




(شكل ١١٨) نماذج لصور الملائكة والقديسين بدير القديس ابوللو . باويط



(شكل ١١٩) نقوش رهبانية لإحدى السفن رمز الخلاص في المقبرة رقم ٣٠ بالبجوات

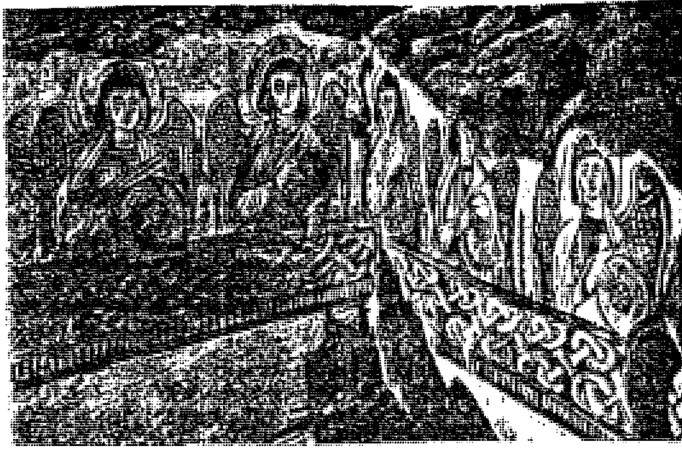


(شكل ١٢٠) زخارف جداريه من دير القديس ابوللو . باويط .





(شكل ١٢١) تصوير جدارى (بالأسلوب الشعبي) لبعض الرهبان بدير القديس ابوللو . باويط .



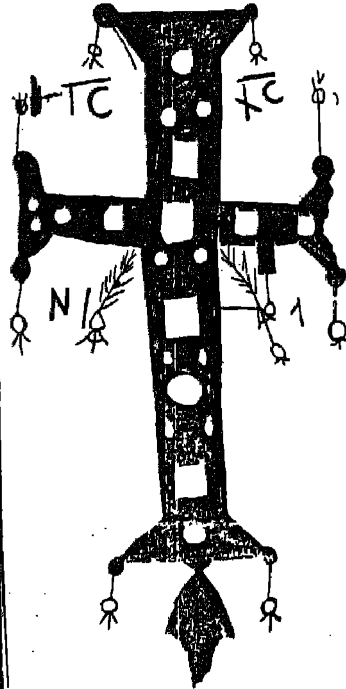
(شكل ١٢٢) تجسيد الفضائل بواسطة الملائكة تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢٣) تجسيد الفضائل فى شكل ميداليات حول الحنية تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢٤) تشخيص الكنيسة تصوير جدارى فى إحدى القلايات بدير القديس ابوللو . باويط .



(شكل ١٢٥) زخارف جداريه صلبان ونقوش قبطية
القرن السادس ، قلايات كاليا .



(شكل ١٢٧) صورة للسيد المسيح قاهر الشر
في مقبرة كرموز .



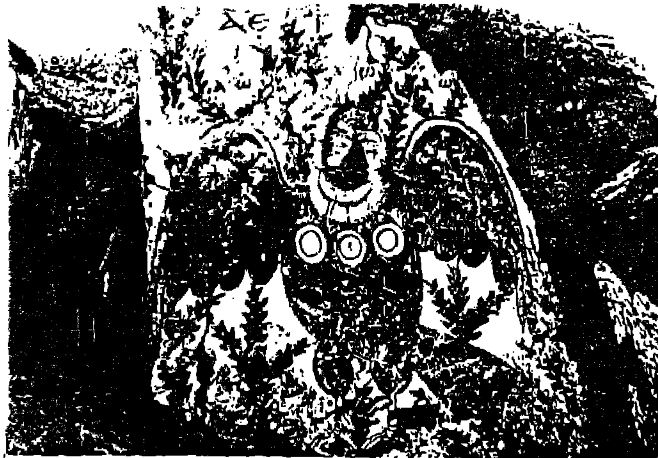
(شكل ١٢٦) تشخيص الصلاة في مقبرة السلام في البجوات .
القرنين الرابع والخامس .



(شكل ١٢٨) صورة النبى دانيال دير القديس ابوللو ، باويط ، الحجرة ١٢



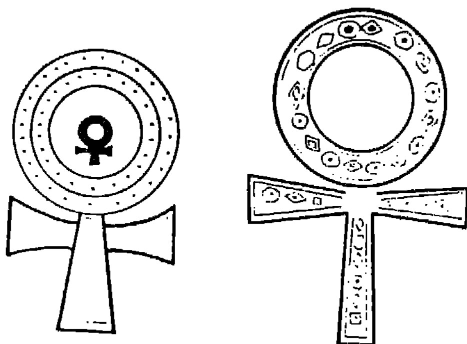
(شكل ١٢٩) منظر للنسر المقدس (حورس – المسيح)احدى حجرات القديس أبوللو – باويط – القرن السادس .



(شكل ١٣٠)منظر النسر حورس المنقض أو القادم من السماء –أبوللو –باويط –القرن السادس .

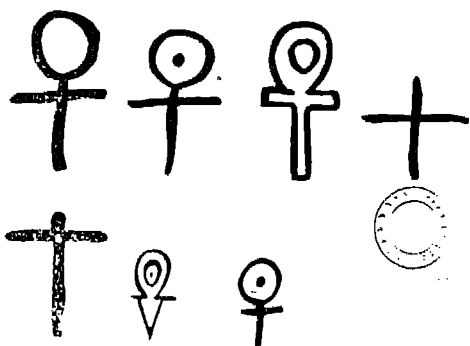


(شكل ١٣١) منظر لصيد الأسود –تصوير جداري –دير القديس أبوللو –باويط .





(شكل ١٣٣)
صليب عنخ – دير القديس أبوللو – القرن السادس .



(شكل ١٣٢) نماذج من أشكال الصلبان
في الحجرة رقم ٣٠ بالبجوات
القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٣٤) منظر لايروس فوق حيوان خرافي برقبة فهد .





(شكل ١٣٥) تصوير جداري في مقبرة الورديان بالإسكندرية
المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع الميلاديين .
(الراعي الصالح ، النبي يونان والحوت) منظر رعوي ريفي .





(شكل ١٣٦)
زخارف للحنايا الصغرى . القرن السادس .



(شكل ١٣٧) صورة لإيزيس مرضعة حورس (مفهوم أم الإله)
كرانيس . القرن الثالث الميلادي .

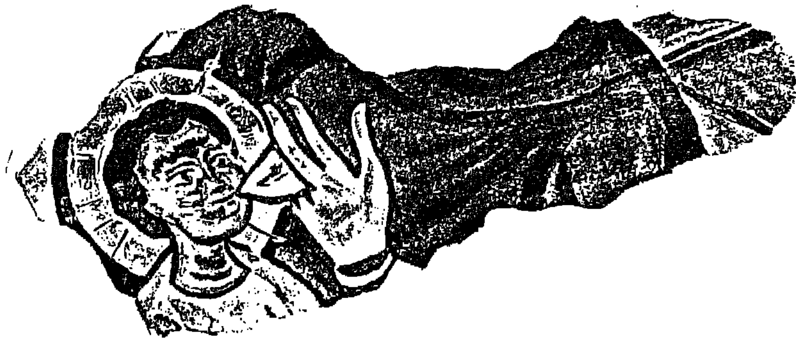


(شكل ١٣٨) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة A القرنين الخامس والسادس الميلاديين.



(شكل ١٣٩) حنية تصور السيدة العذراء والطفل المسيح في دير ارميا . سقارة . حجرة ١٧٢٥ القرنين الخامس والسادس الميلاديين.





(شكل ١٤٠) حنية السيدة العذراء أم الإله والمسيح الطفل . باويط .حجرة ٣٠ . القرن الثامن .



(شكل ١٤١) منظر السيدة العذراء بين ملكين واثنين من القديسين .حجرة ١٧١٩ .

دير الأنبا ارميا .سقارة . القرن السادس .



(شكل ١٤٢) منظر السيدة العذراء بين اثنين من القديسين . حجرة ٣

دير القديس أبوللو . منتصف القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٣) حنايا حضن والدة الإله ـحجرة ٢٨ . باويط . نهاية القرن السابع الميلادي .



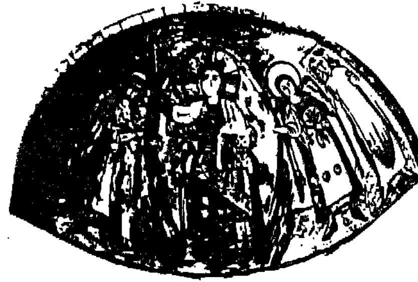
(شكل ١٤٤)) حنية حضن الإله (الأب) حجرة ١٧ دير القديس أبوللو - باويط - القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٤٥) صورة جداريه من كنيسة فرس بالنوبة تمثل السيدة العذراء وأحد القديسين القرن الثامن .



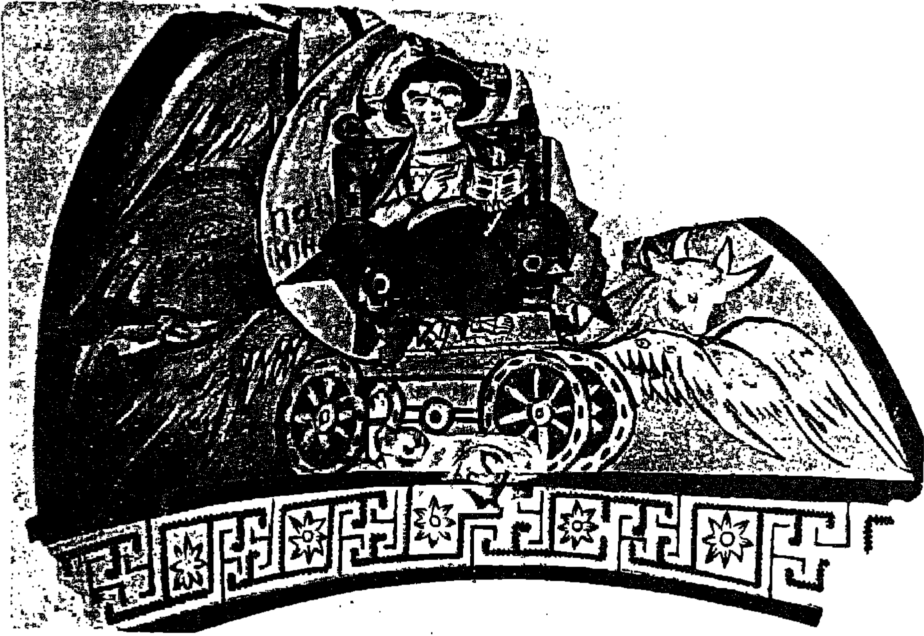
(شكل ١٤٦) صورة حضن الإله . دير القديس أنطونيوس .



(شكل ١٤٧) صورة حضن الإله . الدير الأبيض .



(شكل ١٤٨) صورة بشارة السيدة العذراء (الثيوتوكس) .دير السريان .القرنين التاسع والعاشر الميلاديين .



(شكل ١٤٩) السيد المسيح لحظة التجلي على العرش الإلهي (طبقا لرؤية حزقيال النبي)وبجواره الحيوانات المتجسدة. القرن الثامن . باويط .





(شكل ١٥٠) حنية السيد المسيح (المبارك).حجرة ٧٠٩ . ارميا . سقارة . القرن السادس الميلادي .



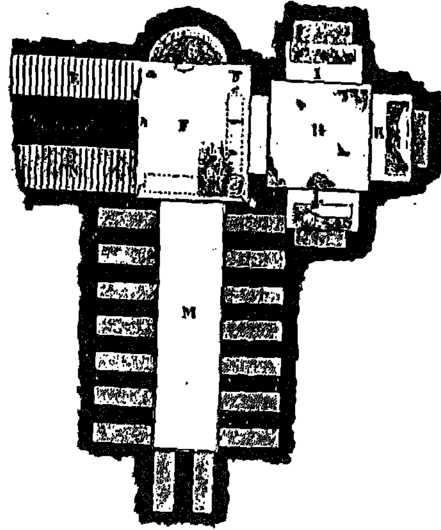
(شكل ١٥١) صورة السيد المسيح في حنية من كاليا . القرن السادس الميلادي .



(شكل ١٥٢) السيد المسيح ورمزية الحمل في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٣) القديس زكريا في دير أبوللو في باويط . القرن السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٥٤) تخطيط لمقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٥) معجزات السيد المسيح الثلاثة فى حنية المقبرة

(معجزة عرس قانا الجليل ، معجزة الغذاء المبارك ، معجزة الظهور الإلهي)

مقبرة كرموز بالإسكندرية . القرنين الثالث والرابع .



(شكل ١٥٦) وجه سيدة على قطعة نسيج من الكتان والصوف . القرن الثالث والرابع الميلاديين .متحف الفنون بمشيجان .



(شكل ١٥٧) وجه سيدة على قطعه نسيج من الصوف والكتان من القرن الرابع .
متحف بيناكي بأثينا .



(شكل ١٥٨) قطعة نسيج من أنتينوي داخل ميدالية في الوسط تمثل السيدة المتوفاة ويحيط بها في الأركان الأربعة الحوريات فوق حيوانات خرافية من القرن السادس .



(شكل ١٥٩) قطعة نسيج من أخميم تصور جزءا نصفيا لرجل حول رأسه هالة (قديس) من القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٠) قطعة نسيج من أخميم تمثل الإله ديونيسيوس في بورتريه مربع وحول رأسه هالة وتحيط به مجموعة من الزخارف النباتية والحيوانية .القرن الرابع الميلادي -



(شكل ١٦١) بورتريه لسيدة من ملوي -
القرن السادس والسابع الميلاديين -



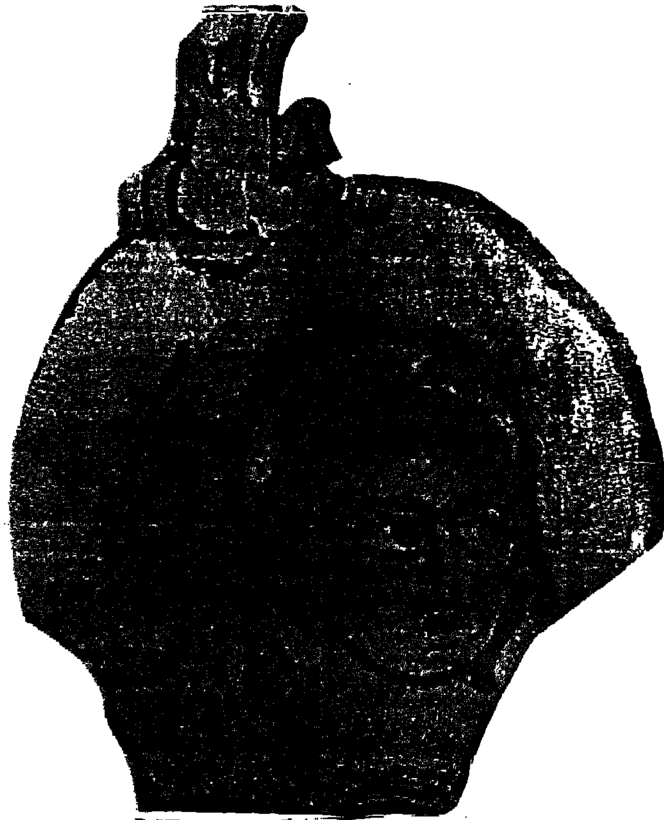
(شكل ١٦٢) وجه سيدة في وضع راقص
من القرن السادس والسابع الميلاديين .



(شكل ١٦٣) بورتريه لرجل يحتمل أن يكون قديسا حول رأسه هالة . القرن الرابع والخامس الميلاديين .



(شكل ١٦٤) صورة نصفية لرجل يحتمل أن يكون واقفا داخل هيكل . القرن الرابع الميلادي .



(شكل ١٦٥) منظر لراقصة على قطعة نسيج جزء من كفن . متحف بيناكي بأثينا . القرن الرابع .



(شكل ١٦٦) وجه للإله ديونيسيوس بالنسيج الذهبي على أرضية بنية اللون
يوضح التضاد اللوني في فن الزخارف النسيجية .القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٧) قطعة نسيج تصور الإله بان والإله باخوس اله الخمر .القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



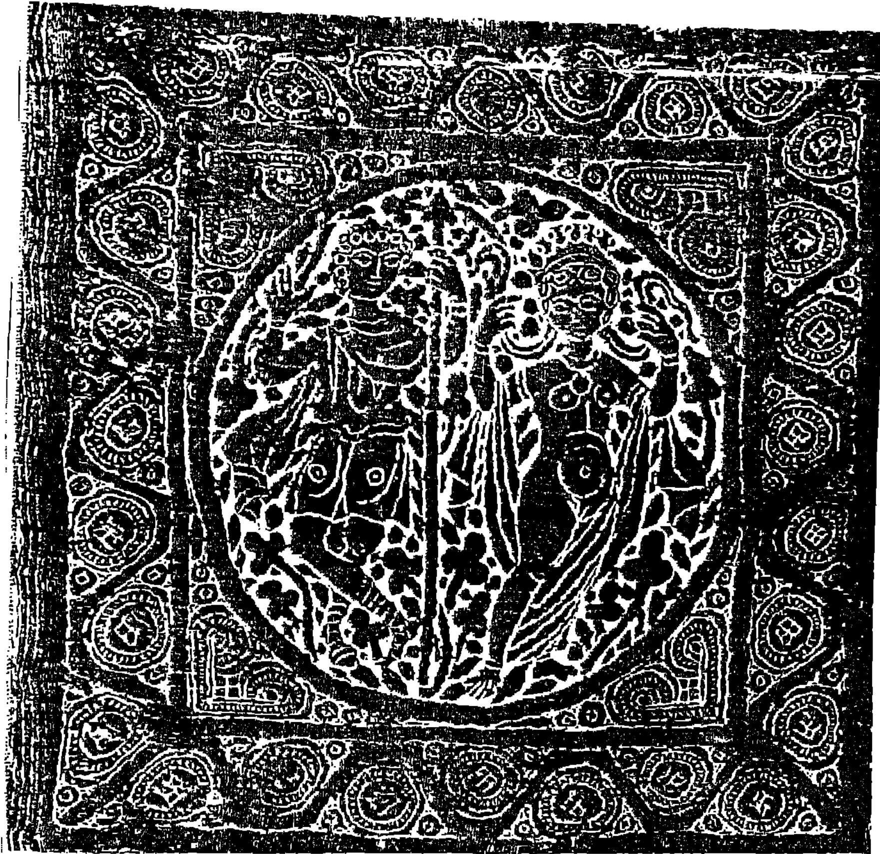
(شكل ١٦٨) قطعة نسيج من كفن ربما تمثل الراعي اورفيوس العازف وأمامه الرعية . أواخر القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٦٩) قطعة نسيج توضح التضاد اللوني بين الفاتح والداكن تمثل ايروس وسط هالة .القرن الرابع .متحف موسكو .



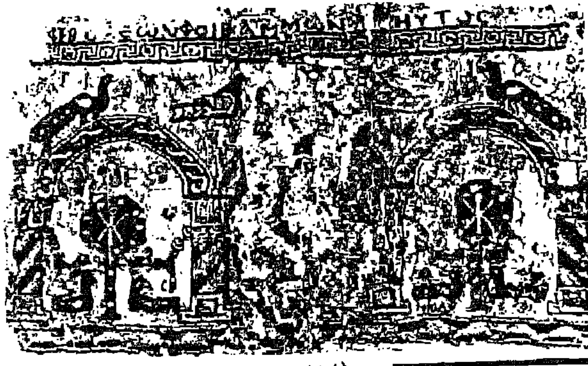
(شكل ١٧٠) قطعة نسيج توضح إحدى الحوريات باللون الفاتح داخل أرضية من اللون الكحلي الداكن تمسك بيدها كأسا من النبيذ .
القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧١) قطعة نسيج تمثل أدونيس في زي صياد والإلهة فينوس. القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٢) قطعة نسيج من كوم الشيخ عبادة (أنتينوي) تمثل فينوس واقفة في الوسط ممثلة فصل الربيع وحولها ثلاثة تمثلن باقي الفصول .القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٣)

قطعة نسيج من اكفان متوفى مسيحى (مصدرها غير معلوم) ، تمثل مجموعة من الرموز الغنوسية مثل علامة عنخ والحمامتين والطاووس داخل هيكل اورشليم المكون من عمودين بينهما عقد مزركش بشرائط ملفوفه (مجدوله) باللونين الازرق والبرتقالى ، اعلى القطعة بها شريط ضيق مزخرف بعلامة المياندرا اليونانية ، واعلاه كتاب باللغة اليونانية ، ونلاحظ توسط علامة عنخ باللون الاحمر وسط الهيكل ، وفى العروة نجد علامة الصليب المكون من حرفين p,x ، بما يؤكد ان الصفة الروحية لا تزال مستخدمة كوظيفة مختلفة للعلامتين .

المتحف القبطى . القرن الرابع م .



(شكل ١٧٤) قطعة نسيج من أخميم تصور البطل هيراكليس يصارع أسد نيميا وسط زخارف ديونيسية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٧٥)

قطعة مستديرة من النسيج القبطى عليها زخارف تمثل موضوع ميثولوجى يونانى وظف لخدمة العقيدة الجديدة ، يمثل الاله هرقل وهو يصارع اسد نيميا ، والقطعة تمتاز بعملية التضاد اللونى بين الابيض والبنى والاحمر لابراز الموضوع ، كما ان الفنان استخدم الخيوط البيضاء لتوضيح ملامح جسم هرقل والاسد. ويمكن مقارنتها باسلوب نحت اهناسيا المرحلة الثالثة.
المتحف القبطى. القرن الرابع.م.



(شكل ١٧٦)

قطعة نسيج تصور حصانا كرمز للفروسية .
القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٧٧)

قطعة نسيج تمثل فارسا فوق رأسه هالة
يمتطي جوادا وأسفله يظهر أسد.
من القرن الخامس آلي السابع الميلادي .



(شكل ١٧٨) قطعة نسيج من أنتينوي توضح فارسا
يمتطي الحصان المجنح الذي ينقض على التنين الشرير .
القرن الخامس . متحف اللوفر .



(شكل ١٧٩) قطعة نسيج تصور الاسكندر الأكبر في صورتين متضادتين على هيئة فارس يكلل بأكاليل النصر من اثنين من الملائكة .القرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٨٠) قطعة نسيج من أخميم توضح شكل فارس يمتطي حيوانا خرافيا للتعبير عن شخصية القديس الفارس .القرن السادس والسابع الميلاديين .



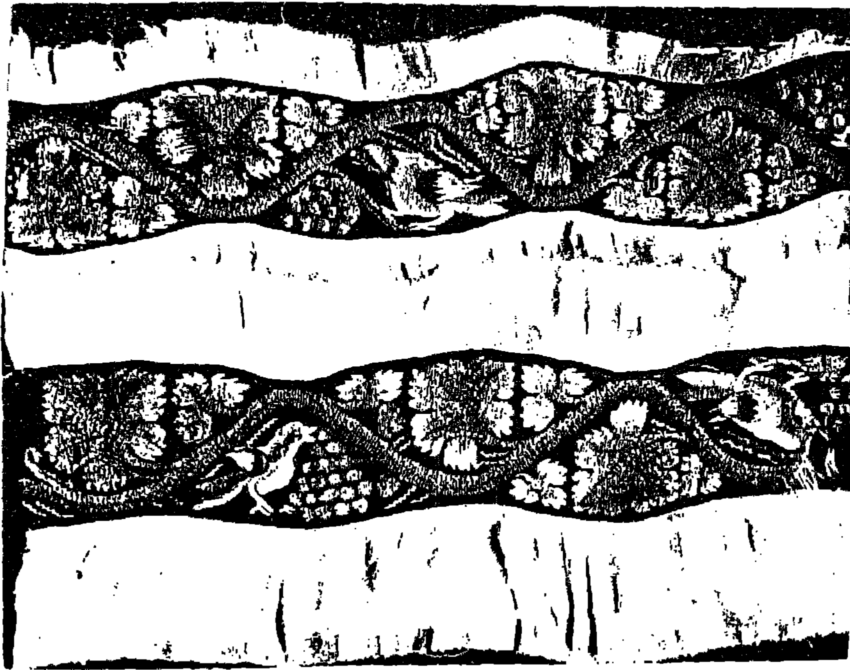
(شكل ١٨١) قطعة نسيج تمثل الراعي الصالح من القرنين الرابع والخامس الميلاديين .



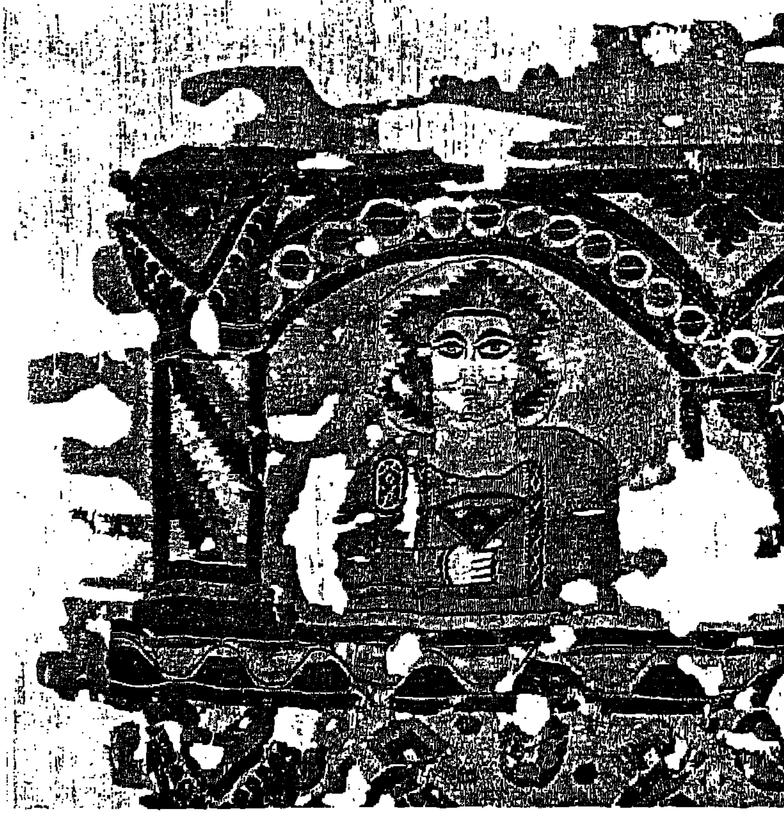
(شكل ١٨٢) قطعة نسيج تمثل أضحية إبراهيم بابنه إسحاق - من القرن السادس والسابع الميلاديين .



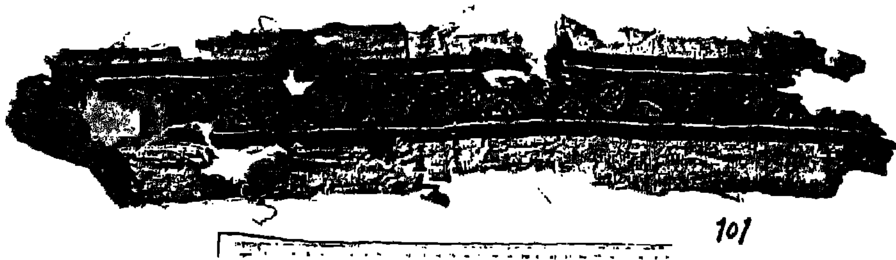
(شكل ١٨٣) قطعة نسيج من الفيوم تمثل أرنبا في الوسط وحوله زخارف نباتية .القرن السادس والسابع .



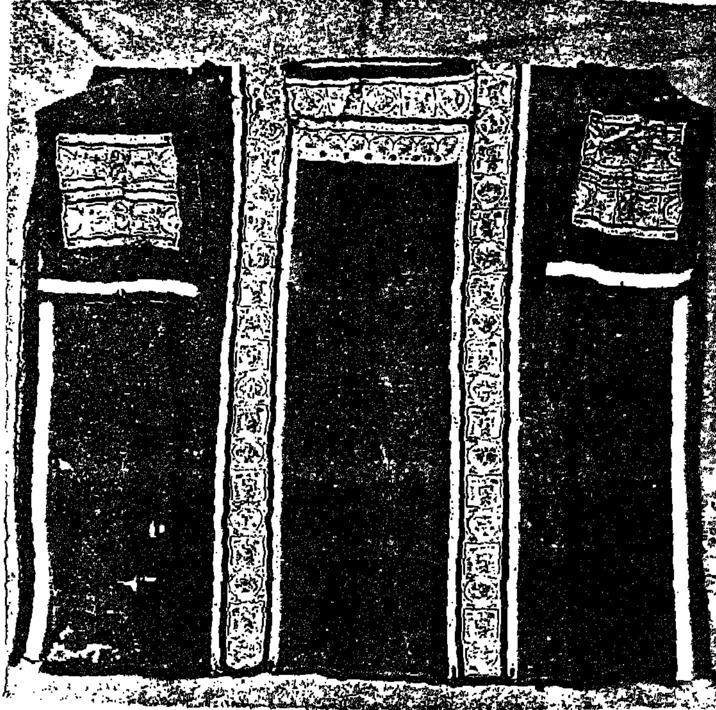
(شكل ١٨٤) قطعة نسيج عليها زخارف نباتية . القرن الثالث والرابع الميلاديين .



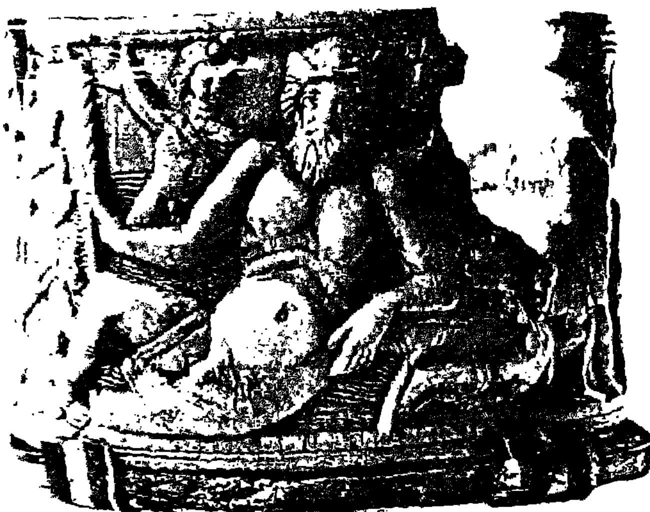
(شكل ١٨٥) قطعة نسيج من أنتينوي لمتوفاة تمسك بكأس الخمر المقدس وتقف داخل هيكل جنائزي .
منتصف القرن الخامس.



(شكل ١٨٦) قطعة نسيج تمثل جزءا من كلافي (شريط زخرفي) على قميص تونيكا .
من مقتنيات جمعية الآثار بالإسكندرية . القرنين السابع والثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٧) قطعة نسيج من قميص تونيكا لطفل من القرن السادس الي القرن الثامن الميلاديين .



(شكل ١٨٨) صندوق من العاج يحمل منظرا لاله النيل نيلوس . القرن الخامس .



(شكل ١٨٩) صندوق من العاج يمثل اله النيل على أحد وجهيه والوجه الآخر معجزة المسيح "واهب الحياة" في إقامة لعازر من الموت .القرن الخامس الميلادي .



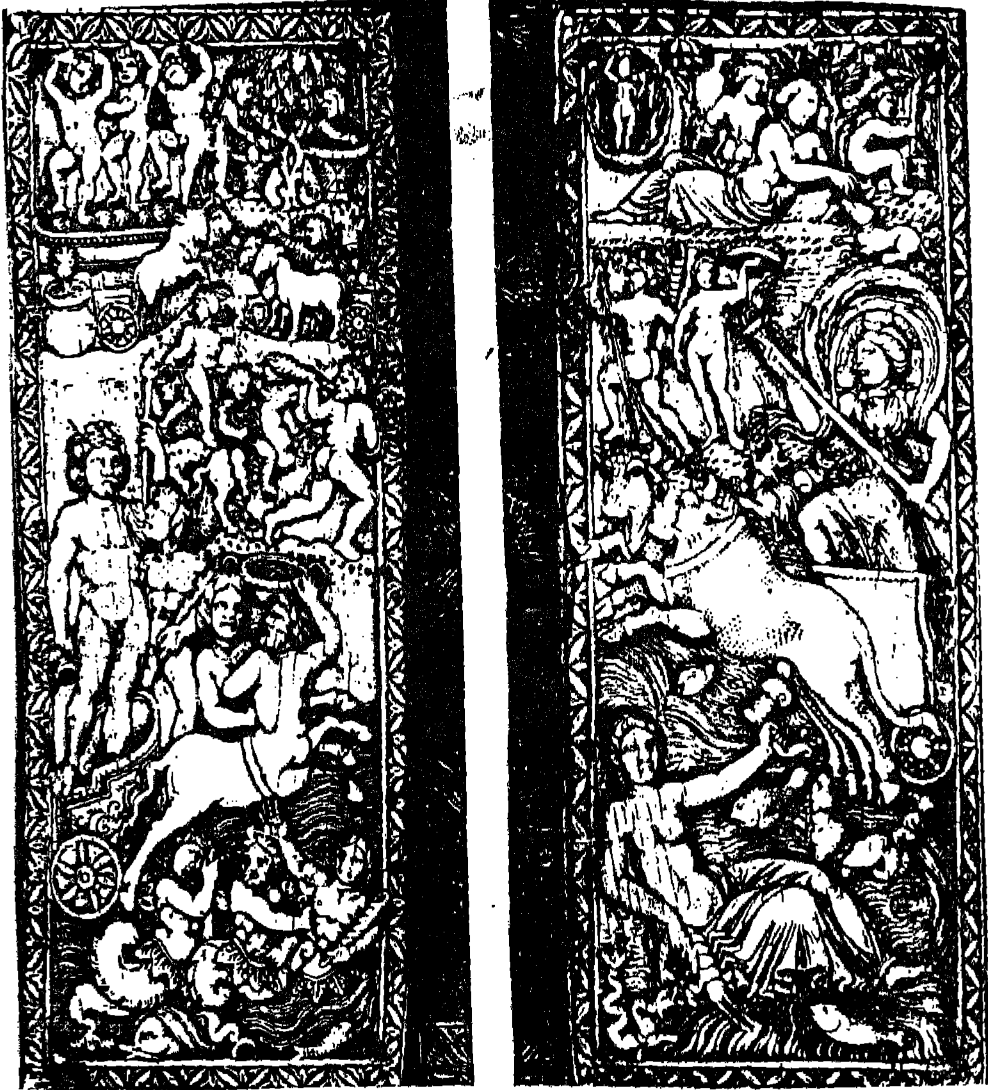


(شكل ١٩٠) واجهة صندوق من العاج عليه جانب من الاحتفالات الديونيسية من القرن الخامس .





(شكل ١٩١) واجهة صندوق من العاج مصور عليه مجلس الآلهة لمحاكمة باريس من القرن الخامس .



(شكل ١٩٢)، قطعة من العاج لصندوق على وجهين للإلهين سيلين وهيلوس من القرن الخامس الميلادي .



(شكل ١٩٣) قطعة من العاج تمثل مسرحا مع الأقنعة .لقرن الخامس والسادس الميلاديين .



(شكل ١٩٤) منحوت من العاج تذكاري لأوروبا على الثور زيوس رب الأرباب . متحف بالتموري .
القرنين الثالث والرابع الميلاديين .



(شكل ١٩٥) واجهة صندوق من العاج مصور عليه القديس أبو مينا ، منظر الاستشهاد ، ومنظر التقديس . من القرن السادس .





(شكل ١٩٦) قطعة نحتية من العاج للراعى الصالح

متحف ليفر بول القرن الرابع ·



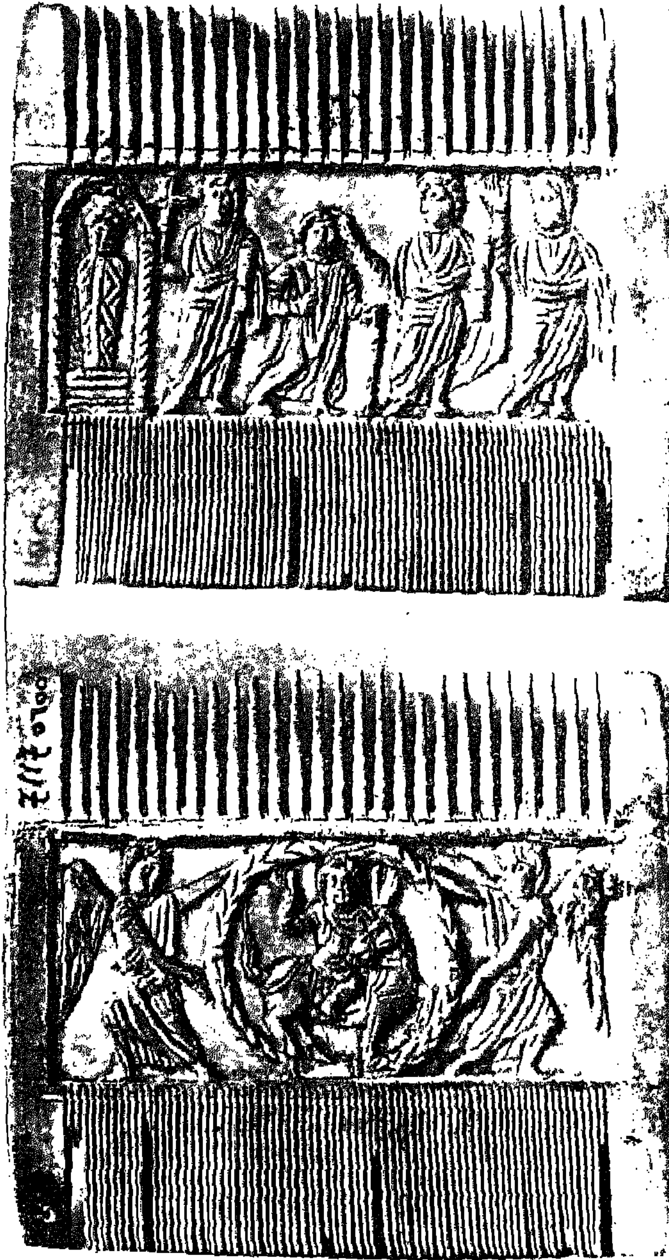
(شكل ١٩٧)

لوحة تذكارية من العاج تمثل اختطاف جانيميدس بواسطة النسر (زيوس) نلاحظ ان مفهوم تصوير زيوس هنا متأثر بمنظر نسر حورس المنقض من اعلى فارد جناحيه ، كما نجد واقفة جانيميدس على ركبته تؤكد عملية خضوعه لقوة الاله ، جانيميدس يرتدى القبعة الوطنية لسكان اسيا الصغرى، وهى القبعة التى نجدها تميز مجموعة من الانبياء اليهود اثناء عملية خلاصهم ، فهى صفة مسيحية مبكرة للمؤمنين ، جانيميديس هنا يرتدى ايضا رداء وعباءة ويمسك فى يده العصا المقدسة وخلفه درع ، ارخت القطعة بالفترة ما بين القرنين الثالث و الرابع محفوظة فى متحف بالتمورى . تنتمى لمدرسةالاسكندرية الفنية . راجع Weitzmann. op-cit. (1977). no.148



(شكل ١٩٨)

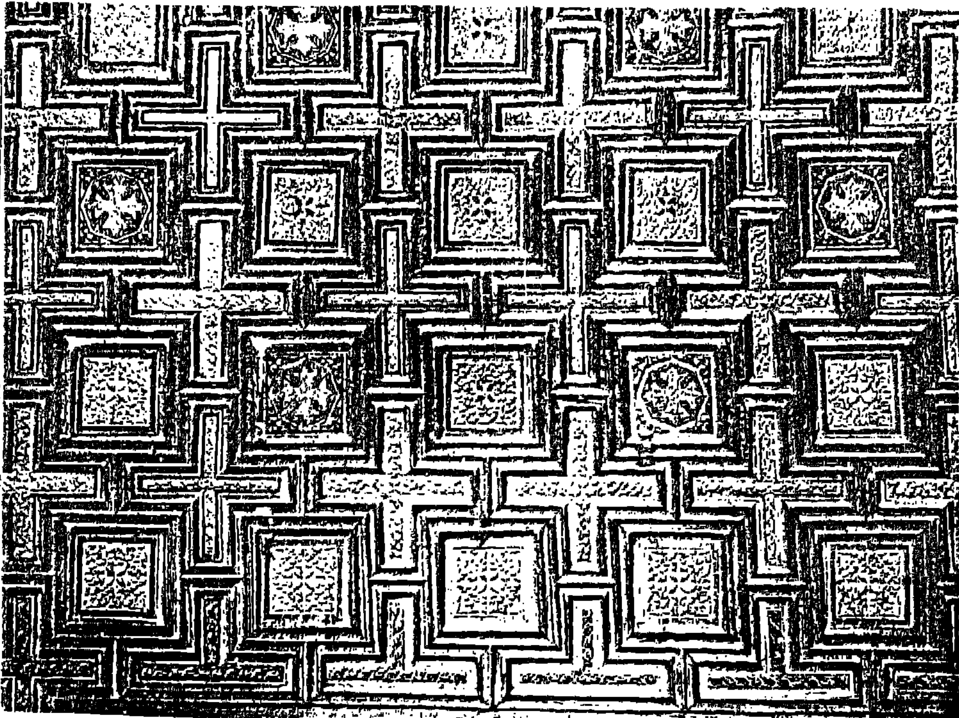
لوحة منحوته تذكارية ، تصور احدى الموضوعات الاسطورية الهلنيستيه ، لأوربا على الثور الذى يرمز للالاله زيوس ، وتبدو اوروبا جالسة باستمتاع وهدوء نفسى فوق زيوس الراقد ايضا فى هدوء، مما يحقق لنا مفهوم القيادة من جانبا اوربا وخضوعها التام لزيوس ، كذلك نلاحظ نظرة الهوى فى ملامح وجه اوربا مع الوشاح المتطاير وابراز ثنايا الرداء السفلى وقسمات الصدر والبطن لاوربا يوضح ان هناك وحدة فنية متماسكة من العناصر اليونانية ولكنها منفذه باسلوب من القرنين الثالث والرابع .م. القطعة من العاج مقاس٥×٩,٥ سم . محفوظة فى متحف بالتمورى ، نشرها.
Weitzmann, op-cit- (1977) no.147



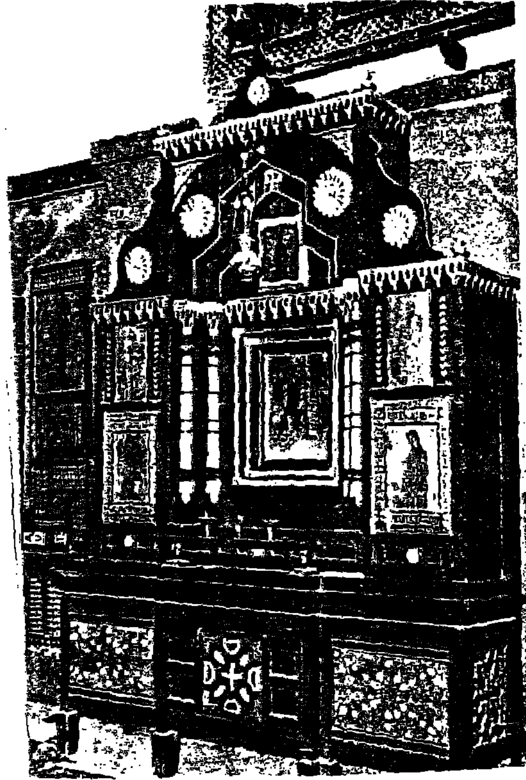
(شكل ١٩٩) مشط من العاج يصور إقامة لعازر من الموت ، على الظهر المسيح بين ملاكين .
من القرن الخامس.



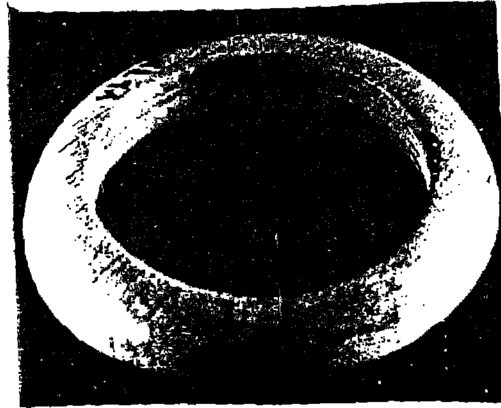
(شكل ٢٠٠) صندوق لحفظ أدوات الزينة من الخشب المطعم بالعاج • من القرن السادس والسابع •



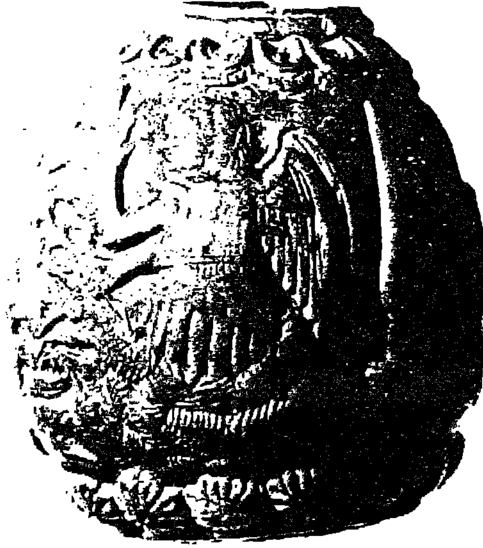
(شكل ٢٠١) منظر لحشوات عاجية من القرن السابع



(شكل ٢٠٢) خزانة خشبية مطعمة بالعاج في الكنيسة المعلقة ، القرن العاشر .



(شكل ٢٠٣) اسورة من العاج ، المتحف القبطي ، القرن الرابع .



(شكل ٢٠٤) اناء من العاج يصور البشارة • المتحف القبطي • القرن العاشر •



(شكل ٢٠٥) ثلاثة قطع من العاج لمجموعة من ربات الفنون والإلهيين ابوللو وارتيميس • القرن الخامس •





(شكل ٢٠٦)

قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى المتحف القبطى • القرنين الثالث والرابع •





(شكل ٢٠٧)

قطع من العاج تصور مجموعة من الحوريات
الهائمات أو الراقصات ذات الطابع الجنائزى
المتحف القبطى ، القرنين الثالث والرابع .



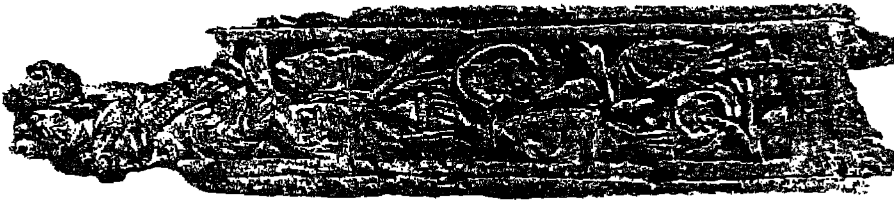




(شكل ٢٠٨)
قطع من العاج تصور المرسومة
لطيور وزخارف نباتية وايروس
المتحف القبطى ٠ القرنين الرابعالخامس م



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) حشوات منحوته على الخشب من كنيسة الست بربارا ، القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم ، القرن الخامس



(شكل ٢١٣)

منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله

قديس من باويط ، القرن السادس ،



(شكل ٢١٤)

منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله

القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس ، القرن السادس ،



(شكل ٢٠٩) منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١٠)منظر منحوت على الخشب للاحتفالات النيلية القرن الرابع .



(شكل ٢١١) حشوات منحوته على الخشب من كنيسة الست بربارا . القرن السابع .



(شكل ٢١٢) منظر منحوت على الخشب لدخول المسيح اورشليم . القرن الخامس



(شكل ٢١٣)

منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله
قديس من باويط ، القرن السادس ،



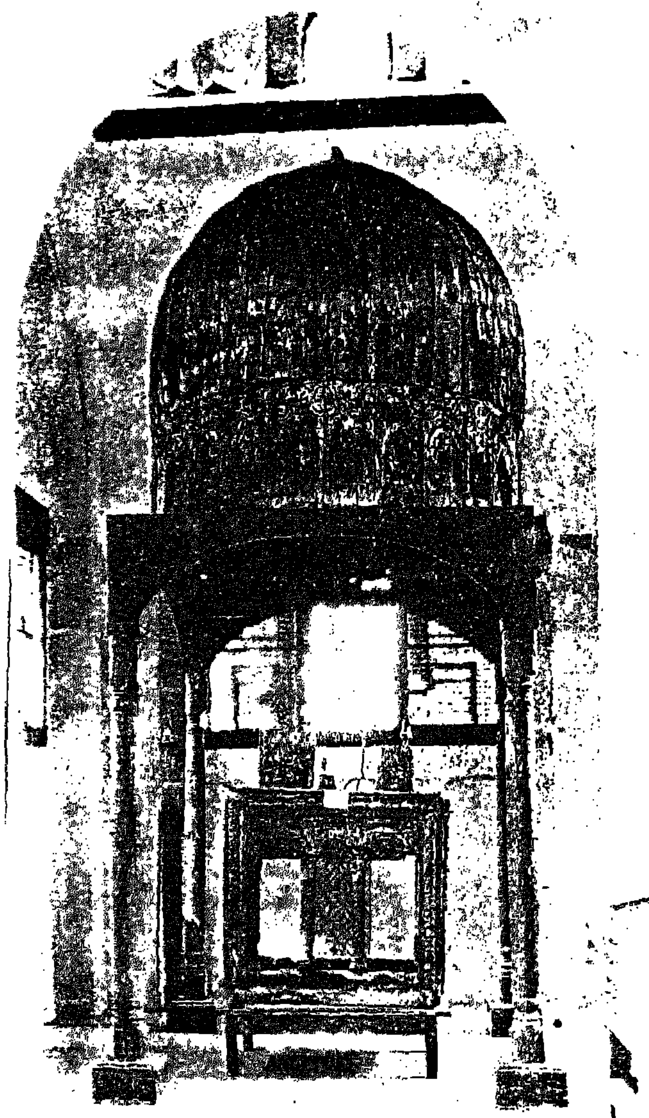
(شكل ٢١٤)

منظر منحوت على الخشب لهيكل جنائزى بداخله
القديس شنوده يحمل الكتاب المقدس ، القرن السادس ،



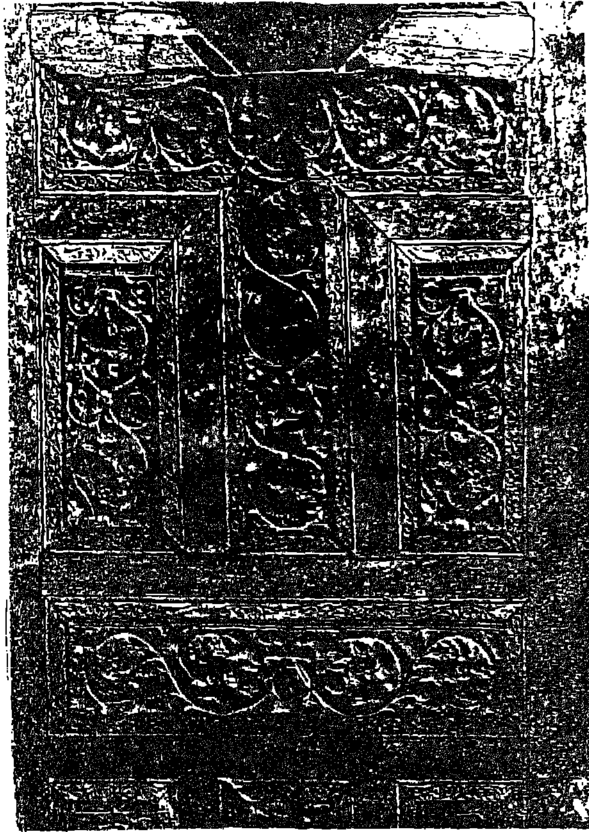
(شكل ٢١٥) باب من الخشب . كنيسة الست بربارا .

القرن العاشر .



(شكل ٢١٦)

قبة منحوتة من الخشب فوق المذبح كنيسة أبي سرجة - القرن السادس



(شكل ٢١٧) باب من الخشب . كنيسة الست بربارا . القرن العاشر



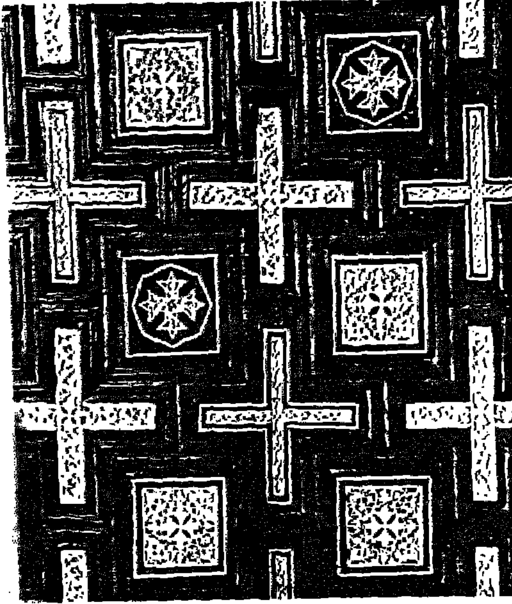
(شكل ٢١٨) تفريعات خشبية لبعض الزخارف النباتية من القرن العاشر .



(شكل ٢١٩)

لوحة من الخشب من كنيسة ابى سرجة

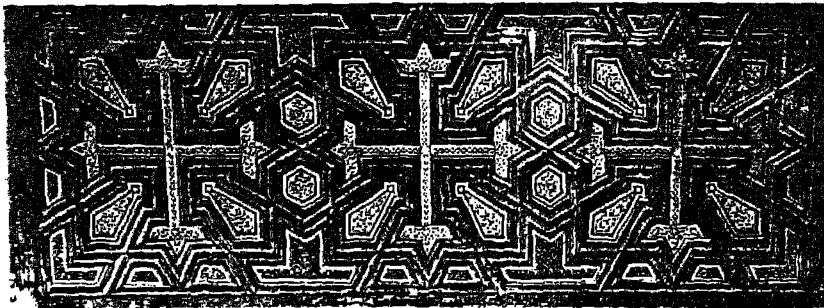
تمثل القديس جورج الفارس القرن العاشر .



(شكل ٢٢٠)

جزء من حجاب كنيسة ابى السيفين .

القرن الثانى عشر



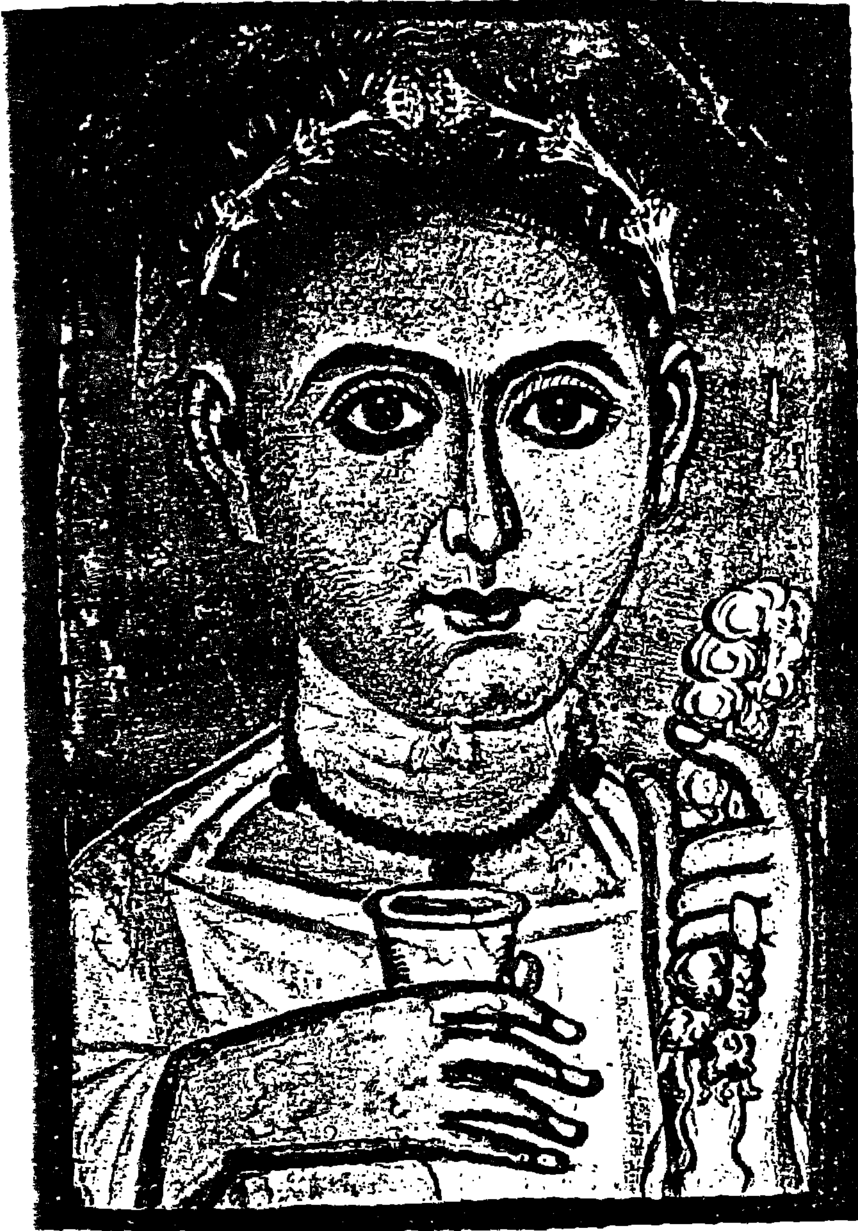
(شكل ٢٢١) حشوة باب من الخشب . القرن الثانى عشر



(شكل ٢٢٢) بورترية من الخشب ، جنائزى الطابع ، المتحف القبطي ، لسيده متوفية
منفذ بطريقة التمبرا ،القرنين الثالث والرابع ،



(شكل ٢٢٣) بورترية من الخشب ، جنائزي الطابع ، المتحف القبطى ،لملاك مجنح يمثل حالة الانتصار ،
منفذ بطريقة التمبرا ،القرنين الثالث والرابع ،



(شكل ٢٢٤) بورترية لفتاه • جنائزي الطابع • من هوراه • الفيوم • القرن الرابع

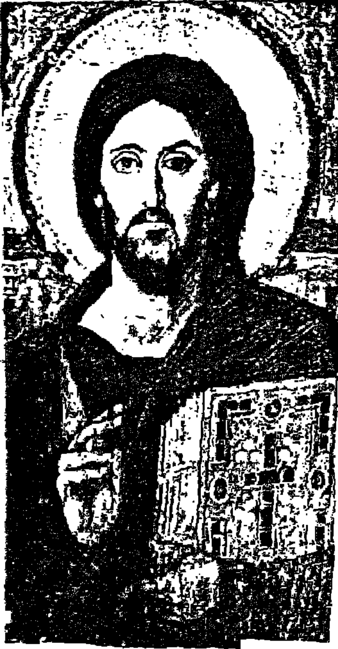




(شكل ٢٢٥) نماذج من بورتريهات الفيوم القرنين الثالث والرابع .



(شكل ٢٢٦) أيقونة السيدة العذراء
جالسة فوق العرش، دير سانت
كاترين، منتصف القرن السادس.



(شكل ٢٢٧) أيقونة المسيح المبارك
يحمل الكتاب المقدس ، دير سانت
كاترين ، القرن السادس.



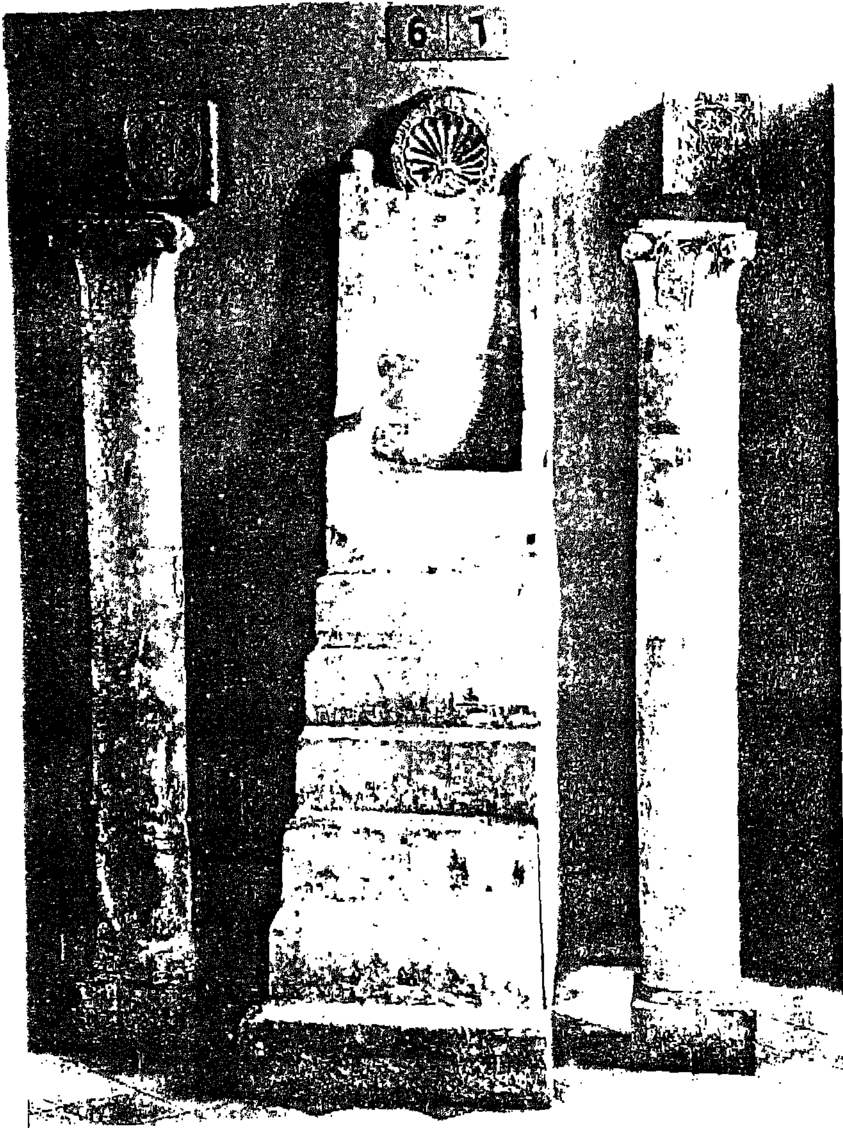
(شكل ٢٢٩) أيقونة الفارسين جورج وثيودوروس.
دير سانت كاترين ، القرن السادس.



(شكل ٢٢٨) أيقونة القديس بطرس
دير سانت كاترين ، القرن السادس.



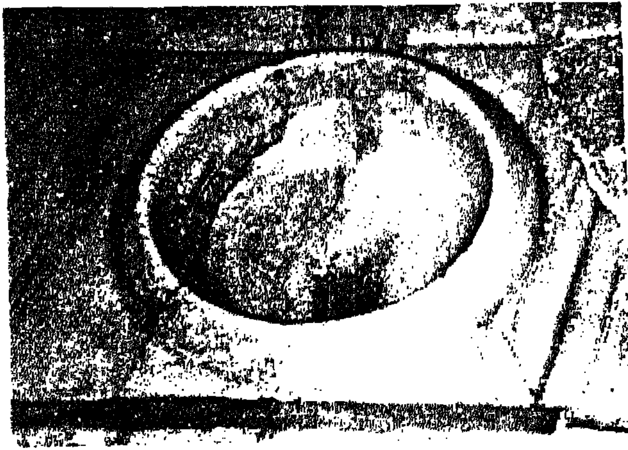
(شكل ٢٣٠) أيقونة المسيح المبارك والقديس مينا ، القرن السادس والسابع .



(شكل ٢٣١) اقدم منبر من الحجر الجيرى من دير الانبا ارميا ، سقارة ، القرن السادس ، المتحف القبطى



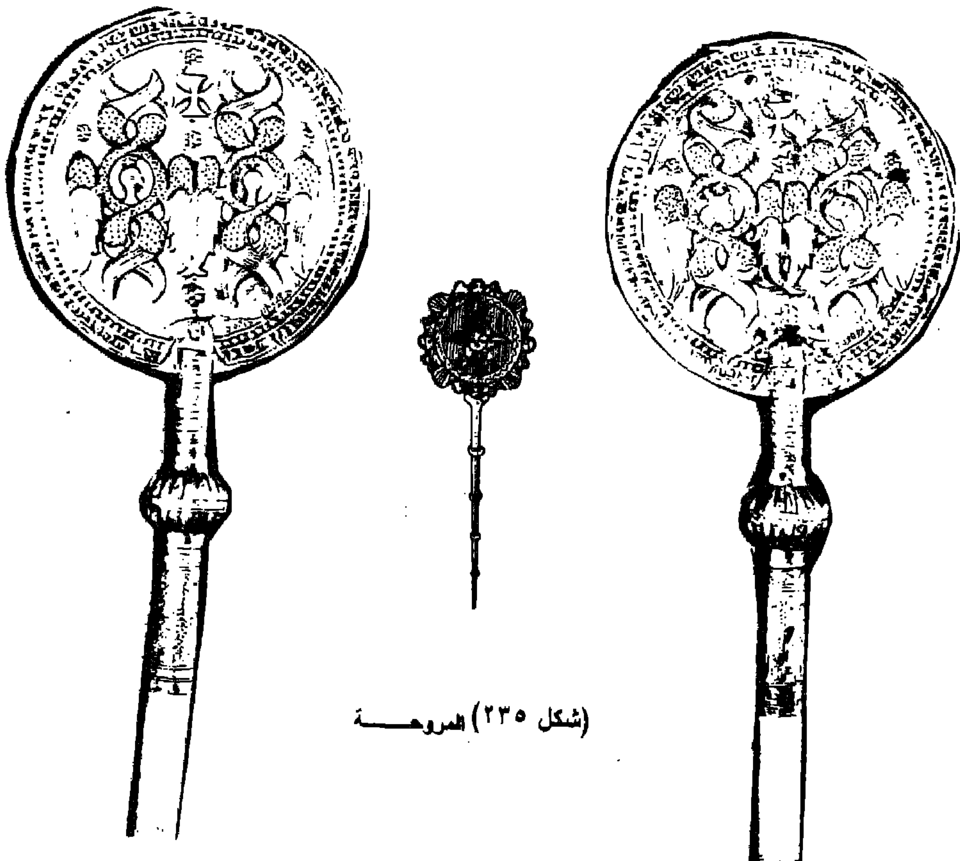
(شكل ٢٣٢) الأمبل في كنيسة المعلقة . عصر متأخر .



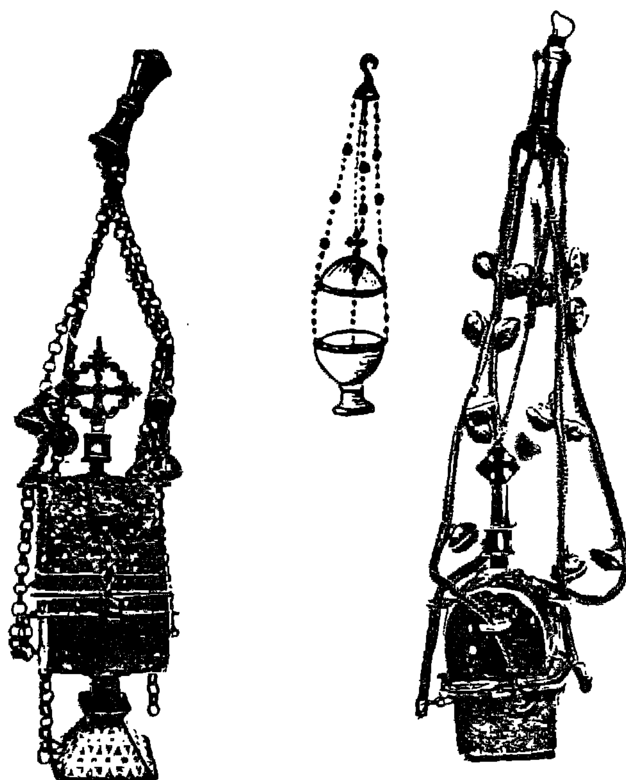
(شكل ٢٣٣) اللقان في دير الانبا البرمواس في وادى النطرون . عصر متأخر



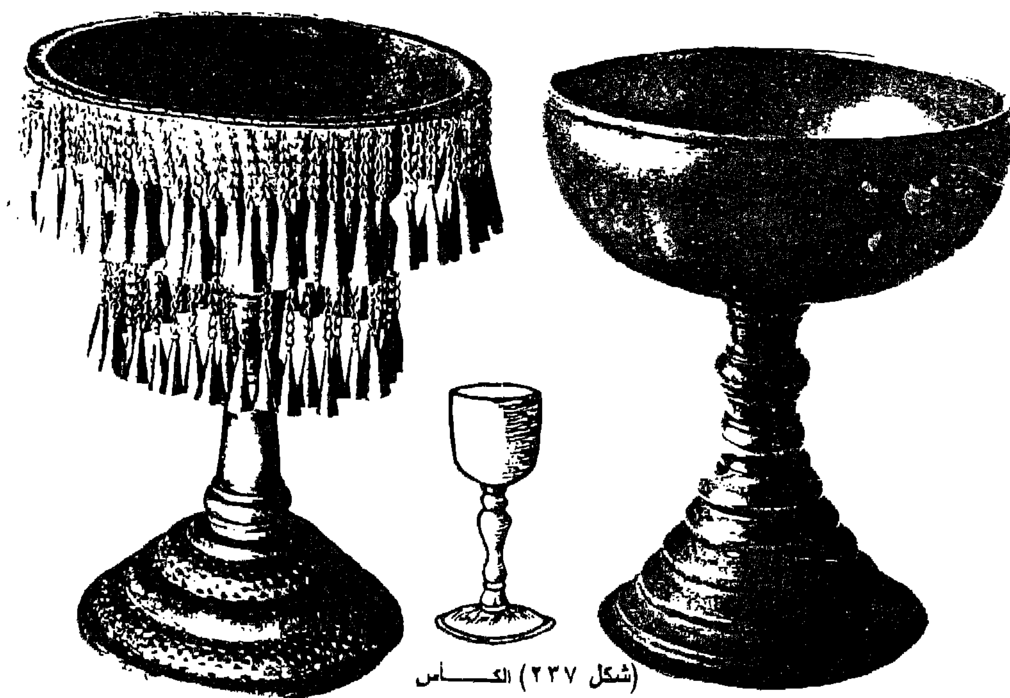
(شكل ٢٣٤) حوض المعمودية من دير البرموس .



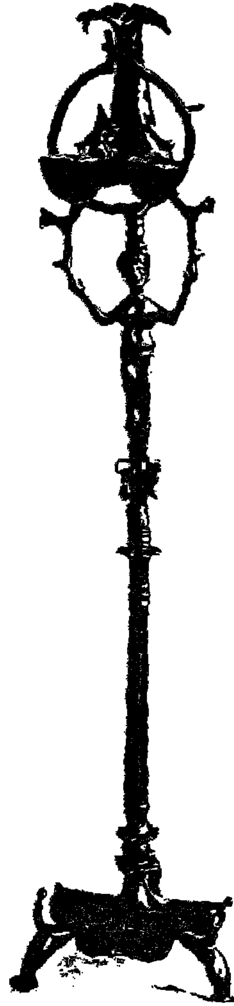
(شكل ٢٣٥) المروحـــــة



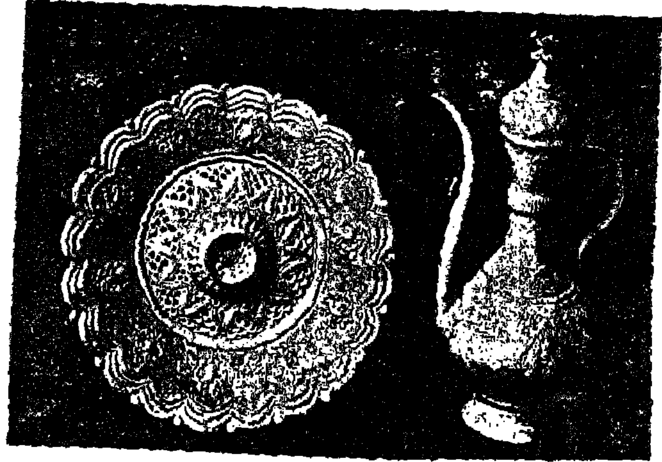
(شكل ٢٣٦) الشـــورية



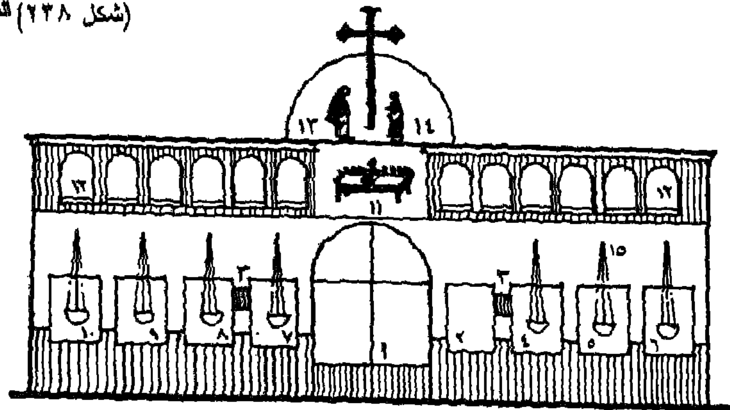
(شكل ٢٣٧) الكـــأس



(شكل ٢٣٨) الشمعدان



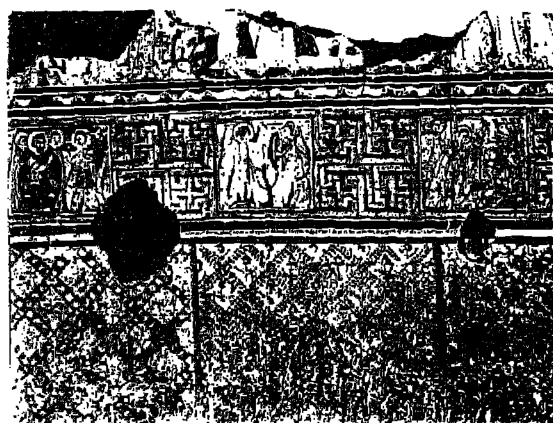
(شكل ٢٣٩) الكأس والطشت

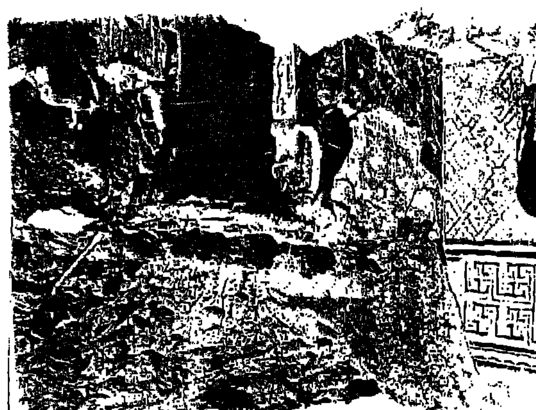


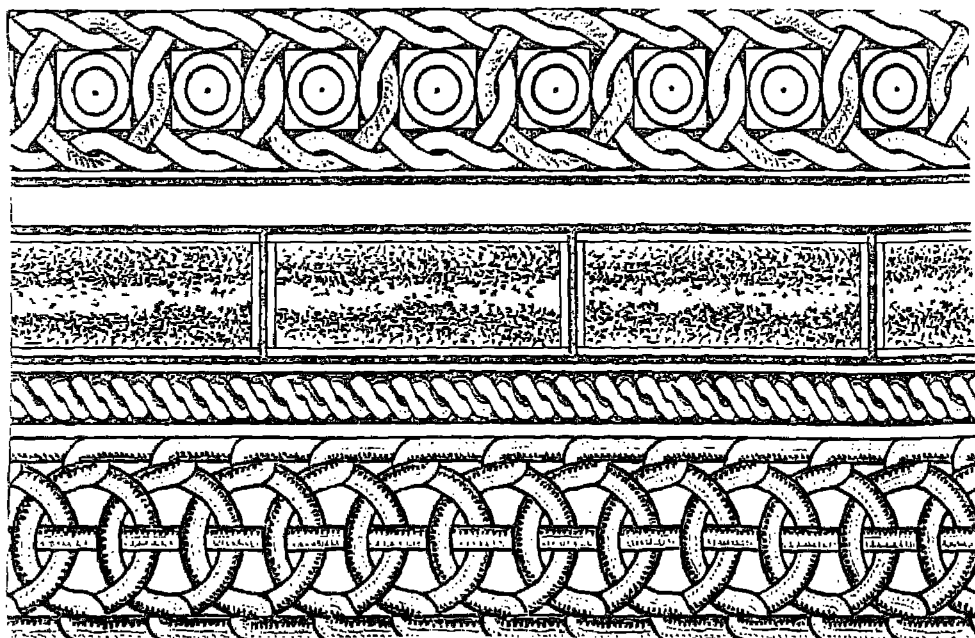
(شكل ٢٤٠) حامل الأيقونات



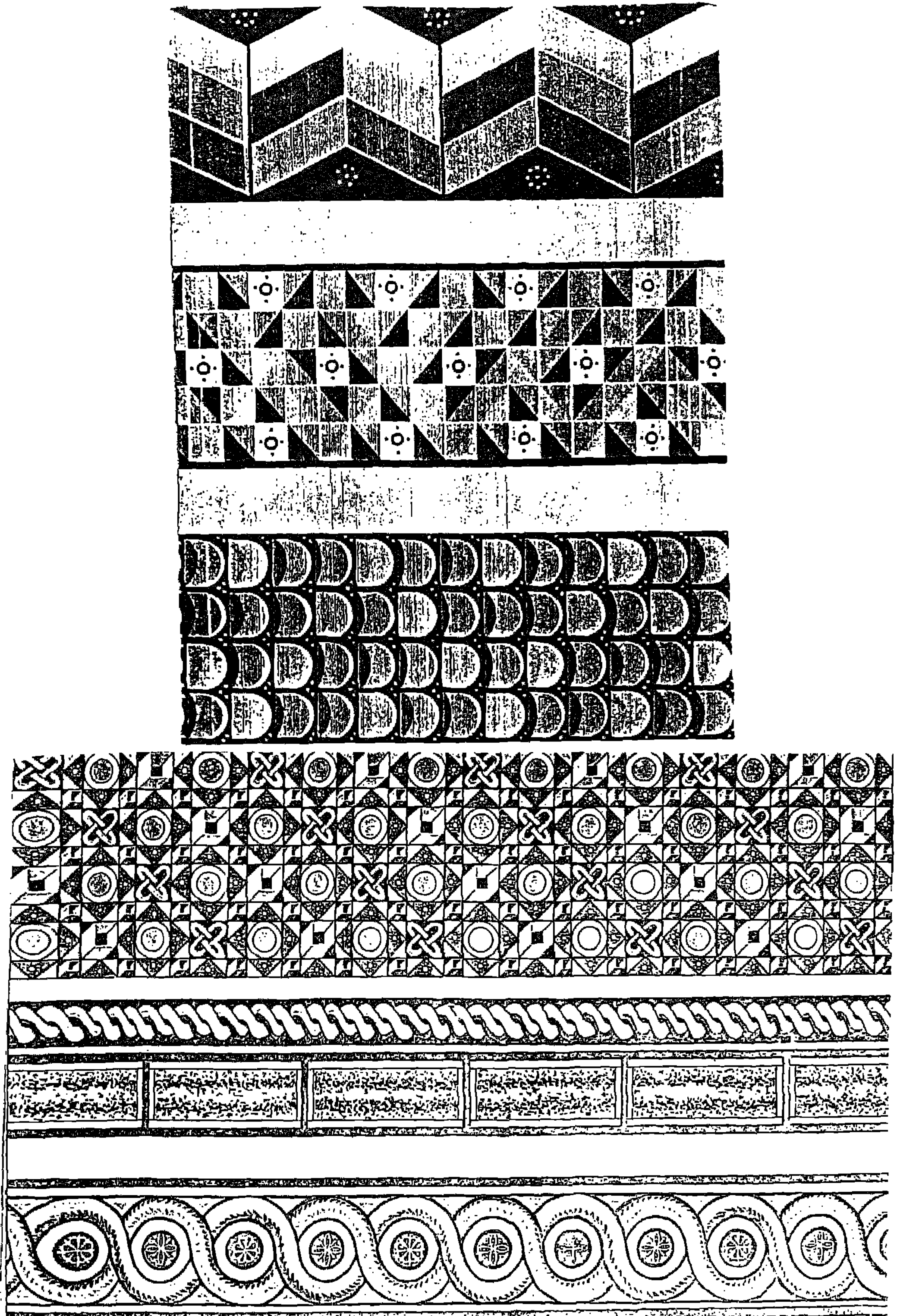
(شكل ١ ٤ ٢) نماذج لزخارف تيجان الأعمدة من دير ارميا بسقارة ٠ القرن السادس ٠



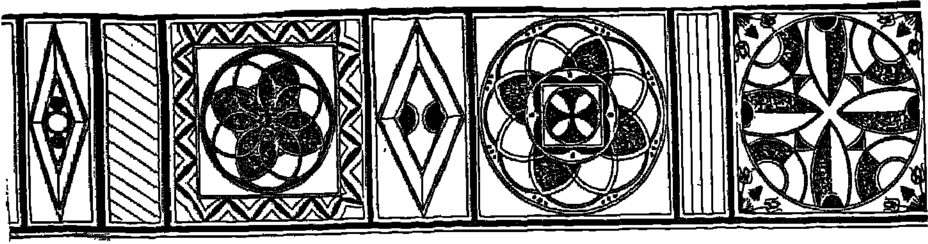


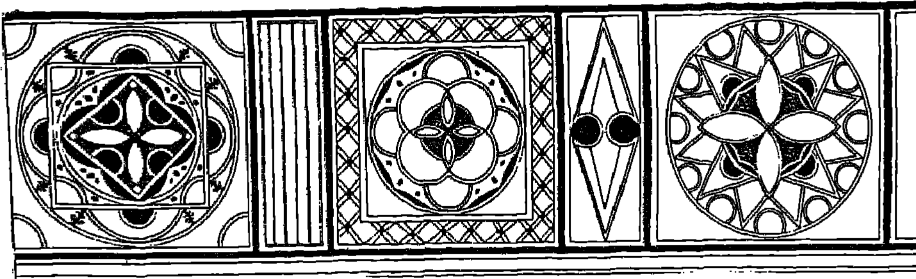


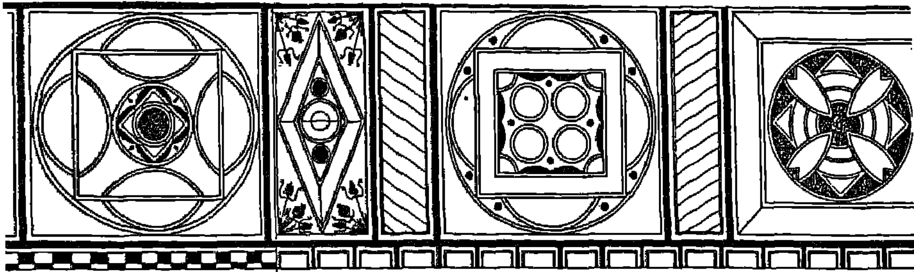
(شكل ٢٤٢) زخارف جداريه ، باويط ، القرن السادس والثامن .

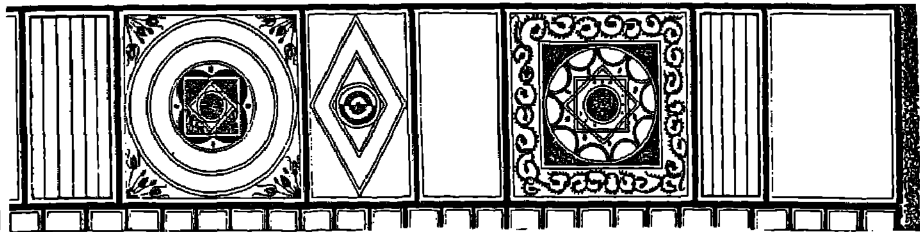


(شكل ٢٤٣) زخارف جداريه . باويط . القرن السادس والثامن .

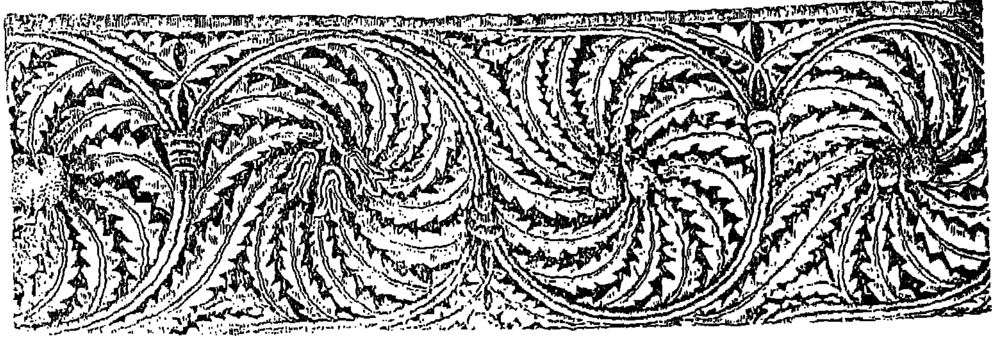


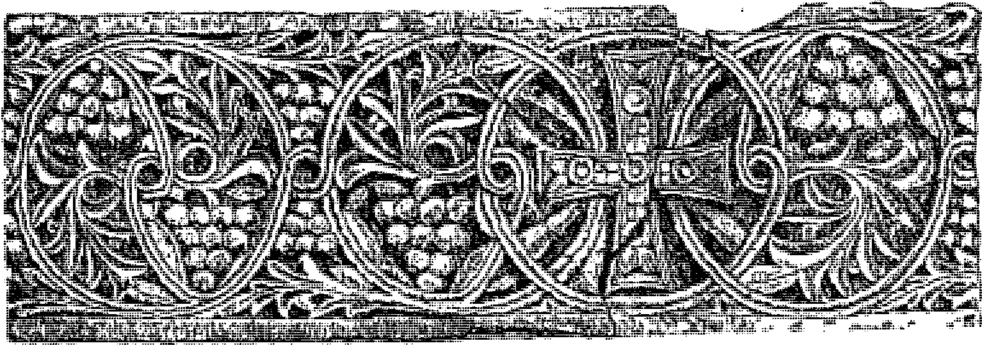


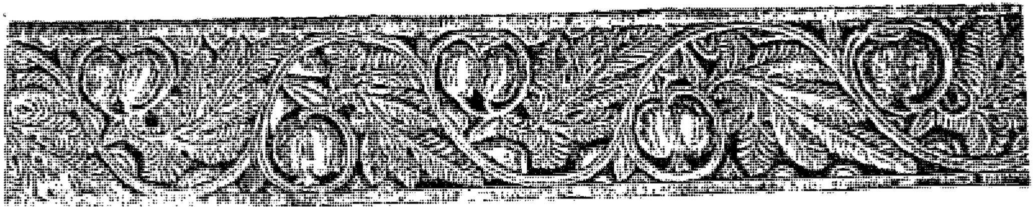




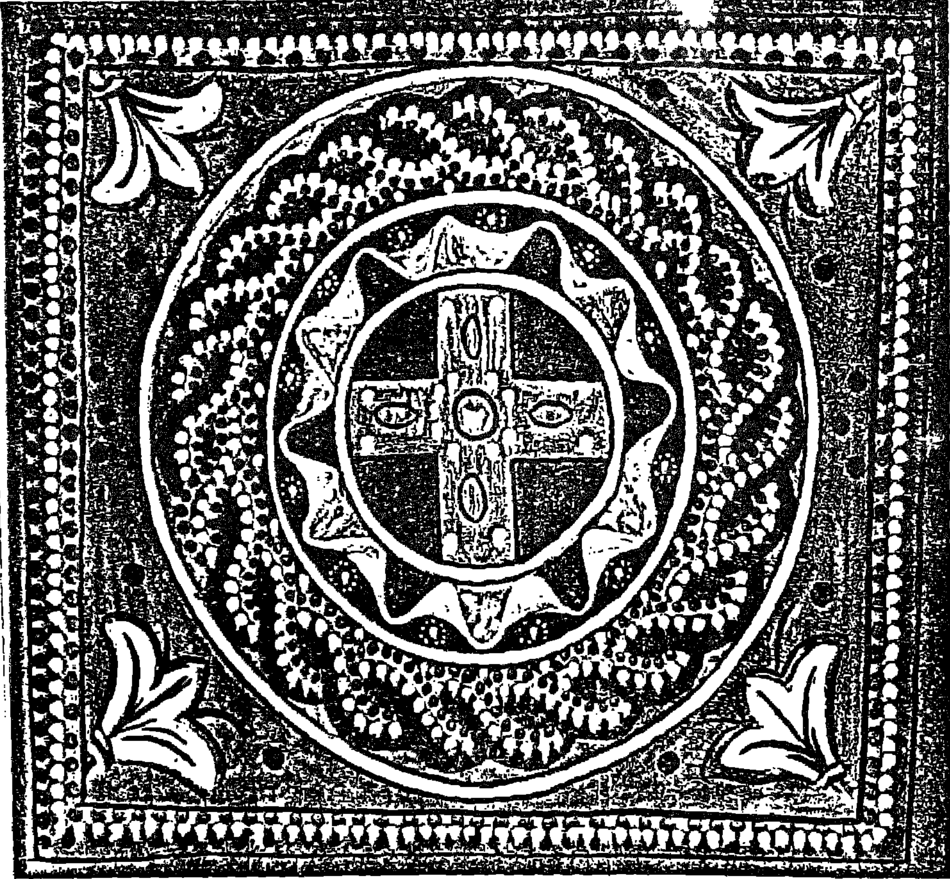
(شكل ٢٤٤) زخارف جدارية . باويط . القرن الثامن .



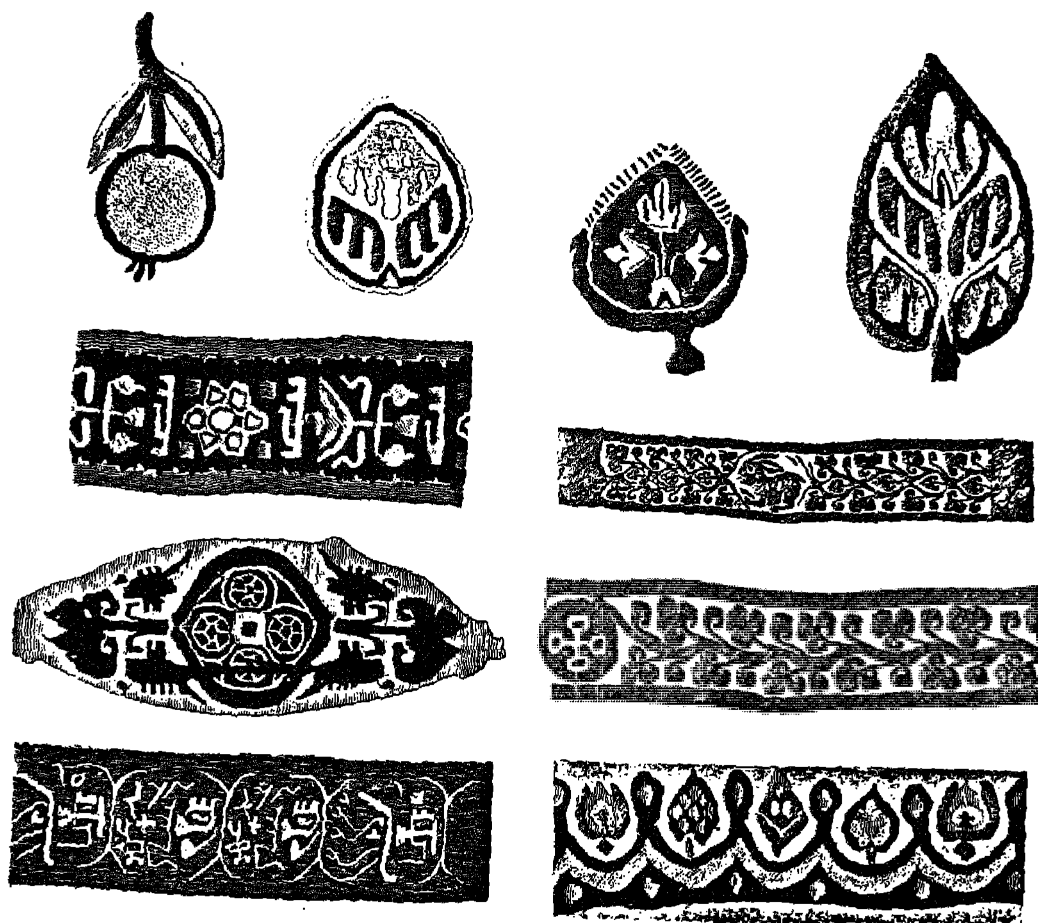




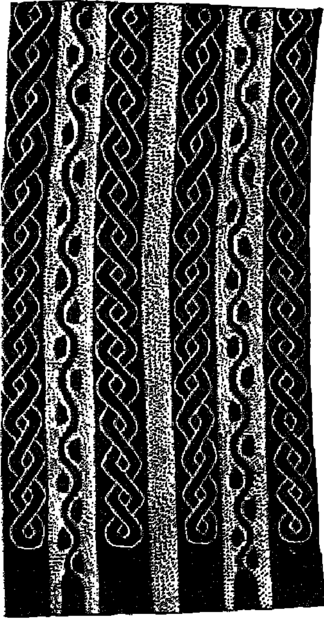
(شكل ٢٤٥) زخارف نحتية . باويط . القرن السابع والثامن .

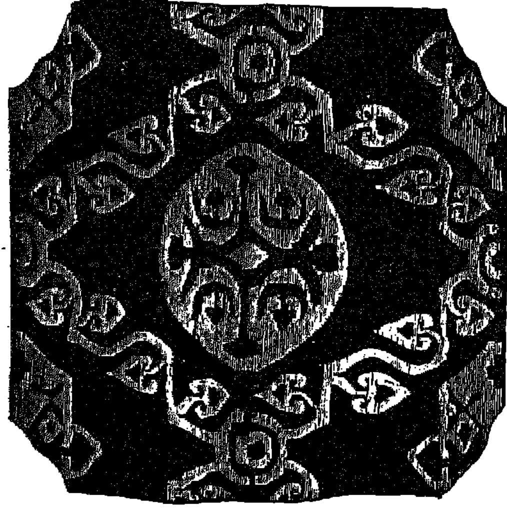


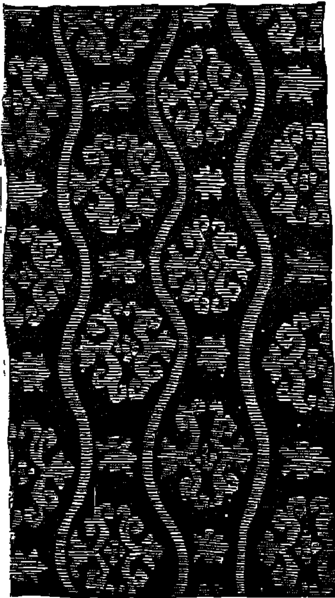
(شكل ٢٤٦) زخارف جدارية .كاليا . القرن السادس .

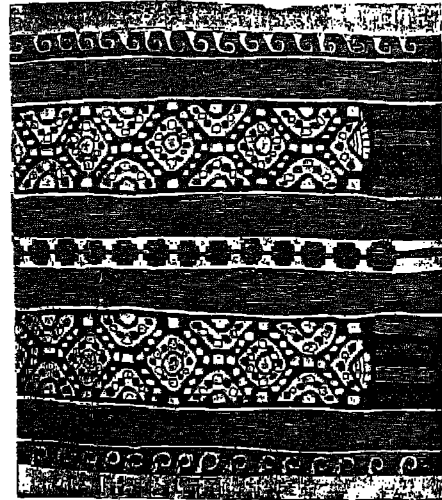


(شكل ٢٤٧) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس ،









(شكل ٢٤٨) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .



(شكل ٢٤٩) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .

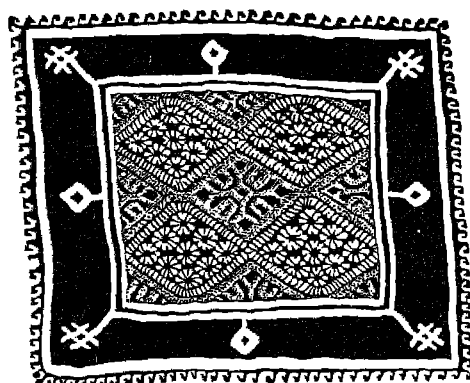


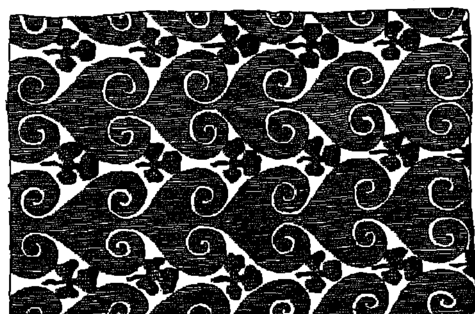
(شكل ٢٥٠) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس ٠

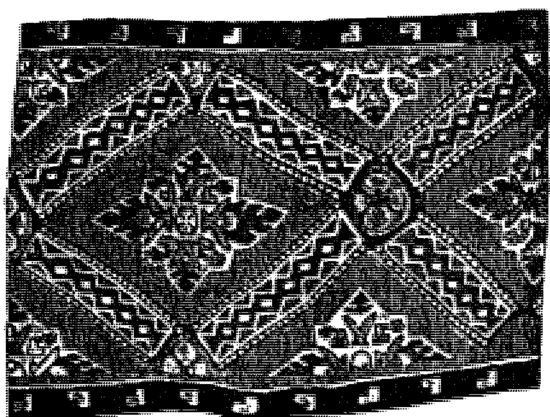


(شكل ٢٥١) . زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .

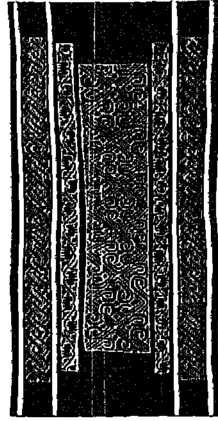
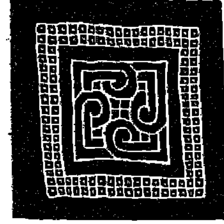
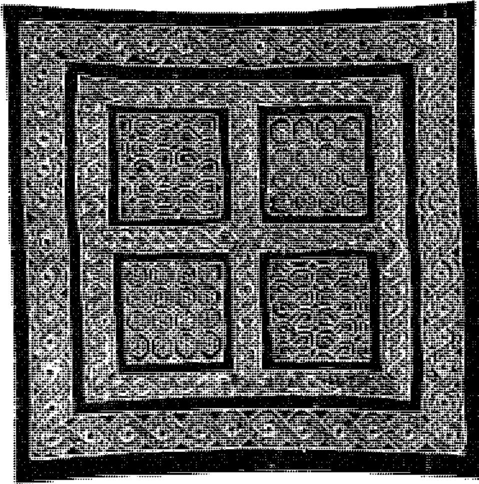
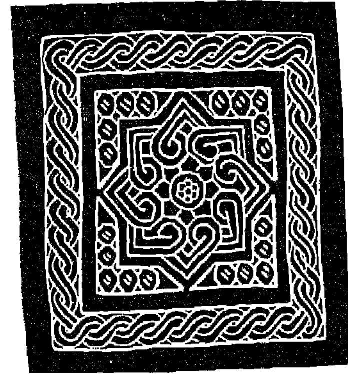






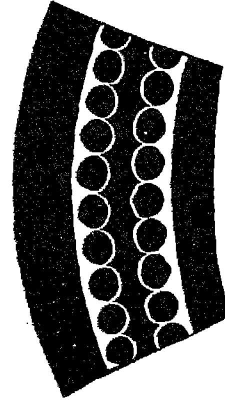


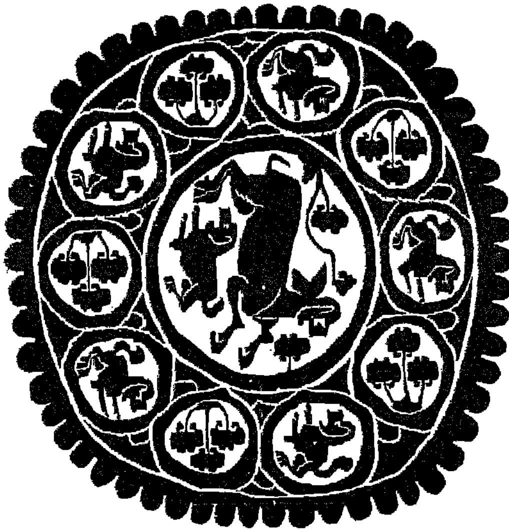
(شكل ٢٥٢) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .

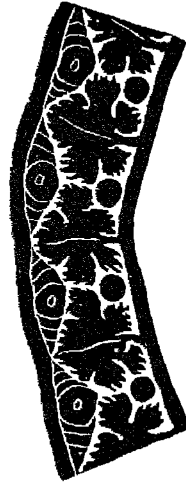






(شكل ٢٥٣) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .



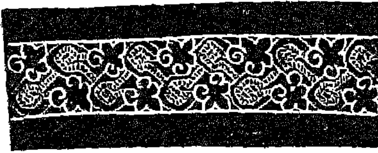
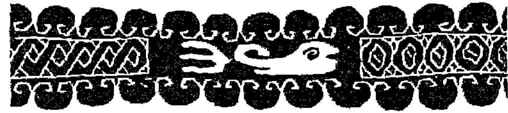
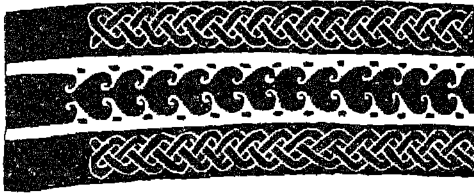
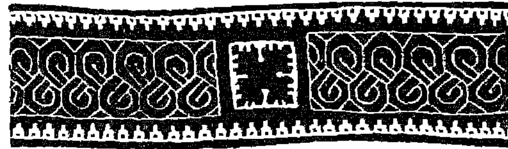
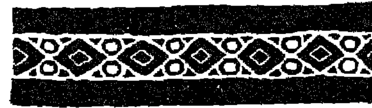
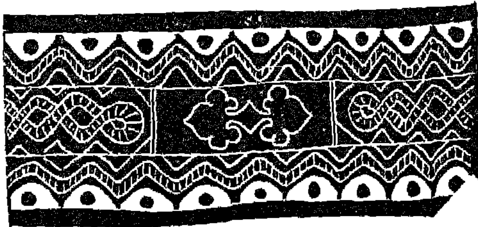
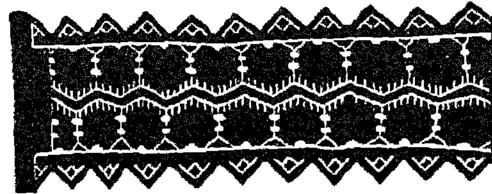




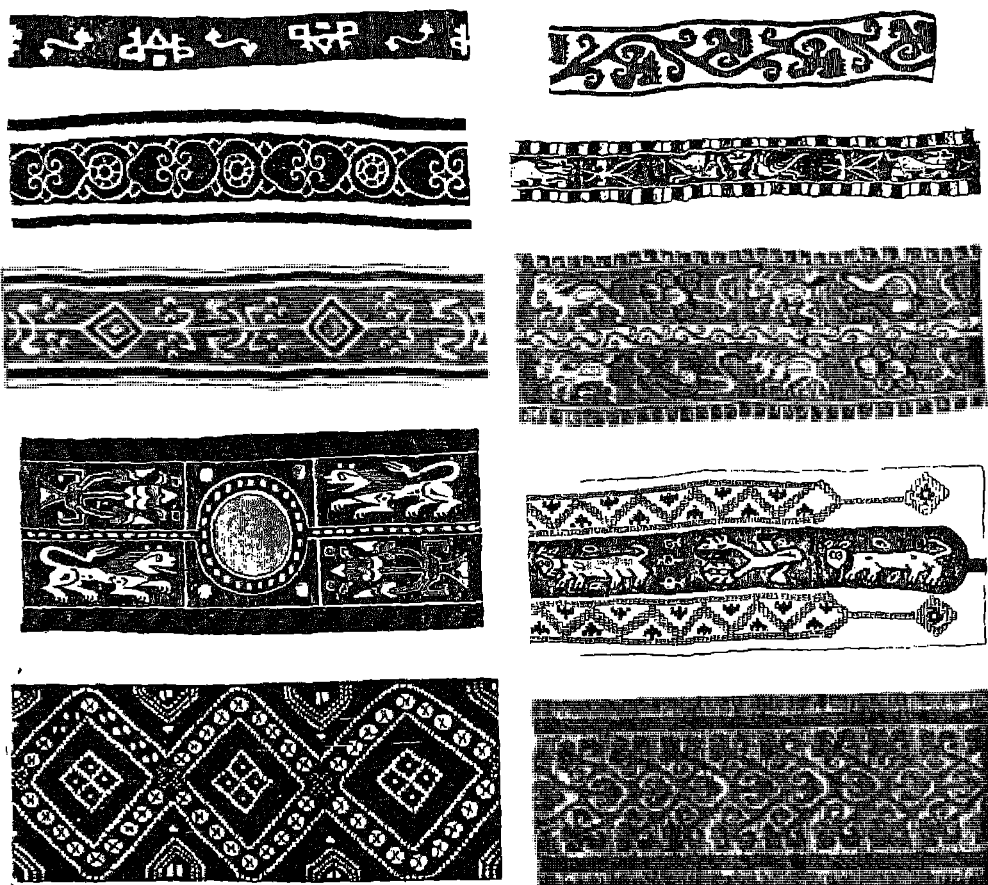


(شكل ٢٥٤) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس

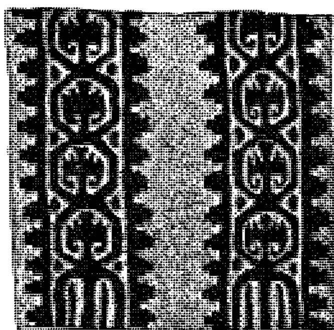
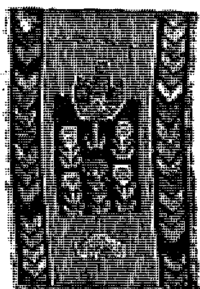
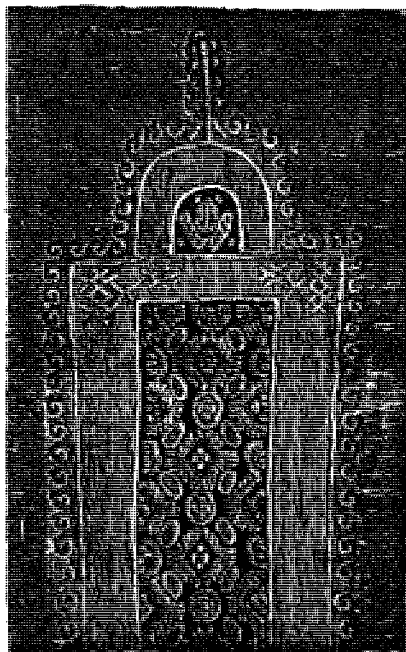


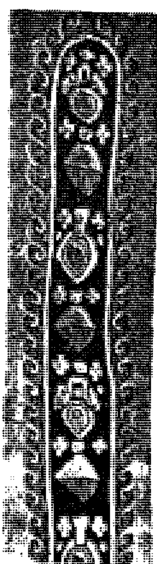
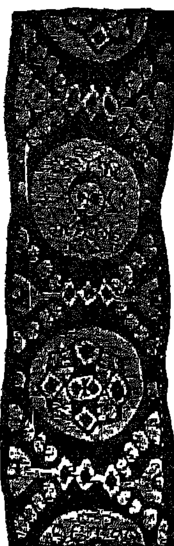








(شكل ٢٥٥) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .



(شكل ٢٥٦) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس .


(شكل ٢٥٧) زخارف نسيجية . القرنين الخامس السادس . |



(شكل ٢٥٨) زخارف نسيجية، القرنين الخامس السادس .

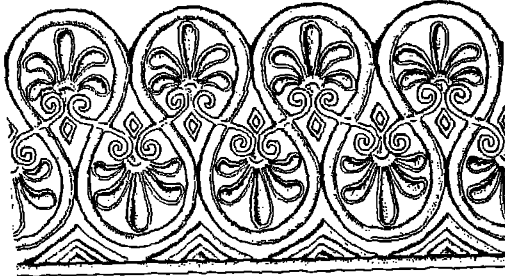


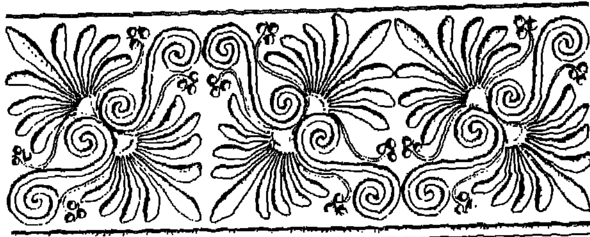




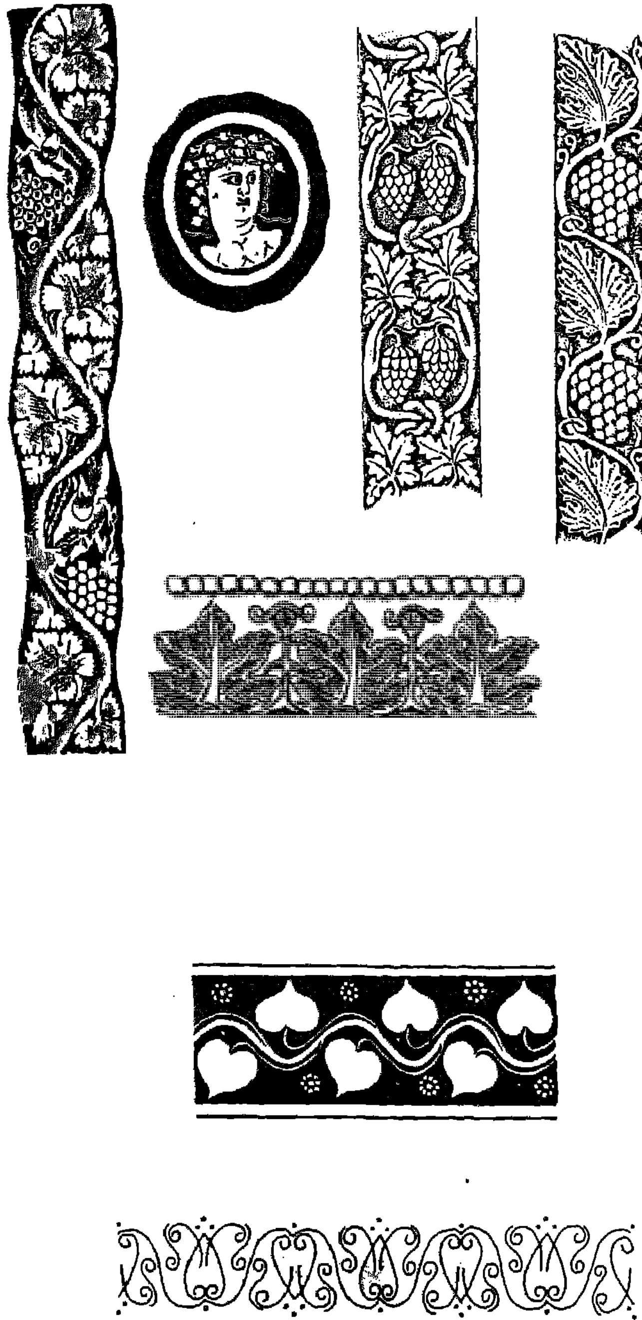




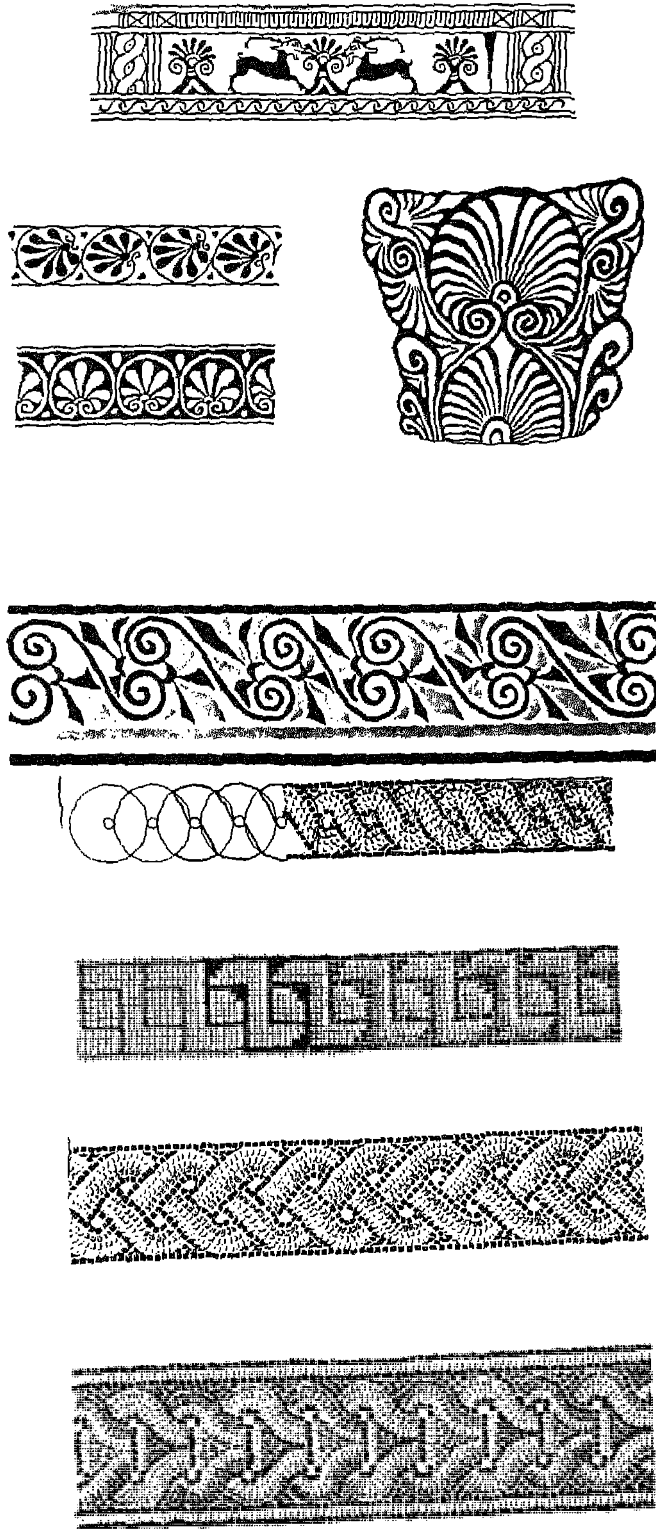




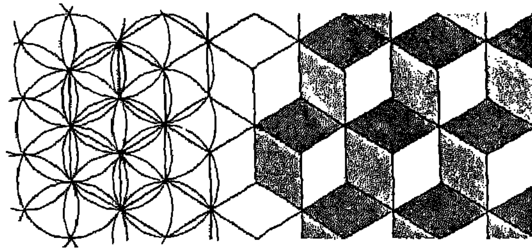
(شكل ٢٥٩) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.

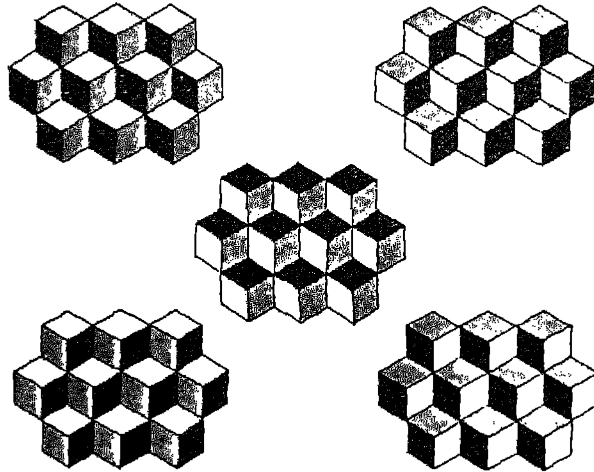


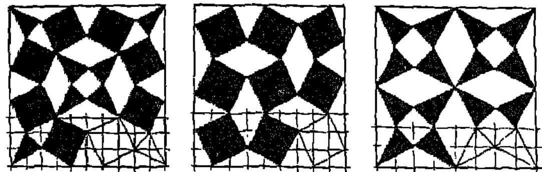
(شكل ٢٦٠) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس .

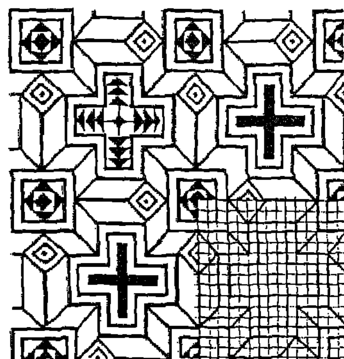


(شكل ٢٦١) زخارف معمارية القرنين الرابع والخامس.

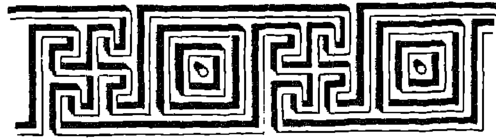
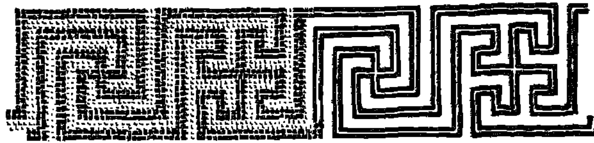


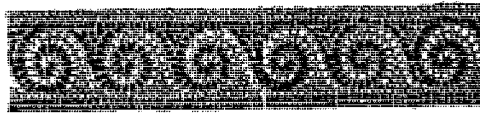
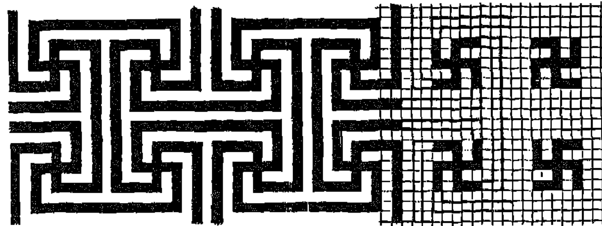
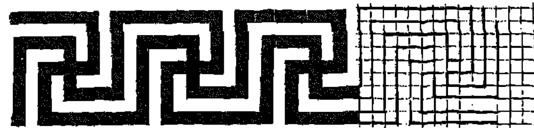
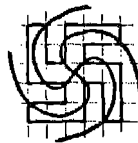
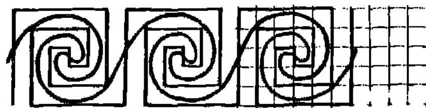




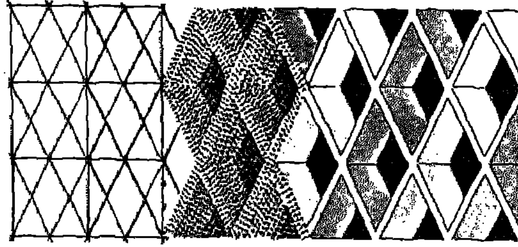


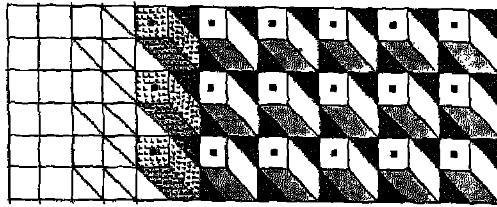
(شكل ٢٦٢) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس.

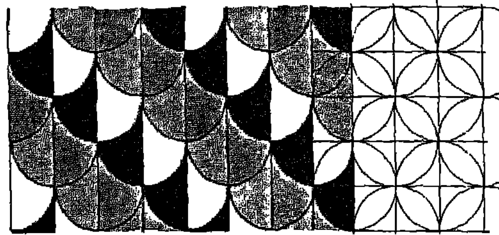






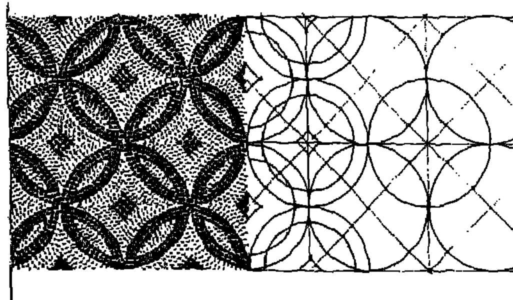
(شكل ٢٦٣) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس.



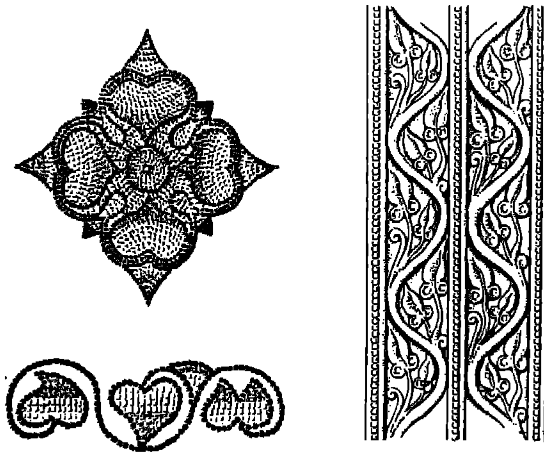


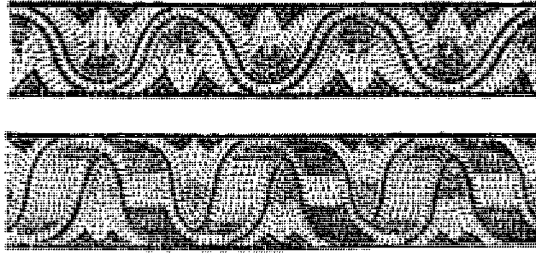


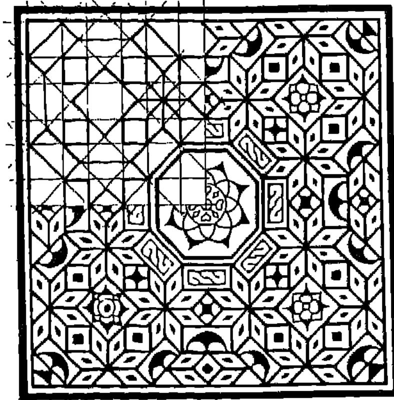


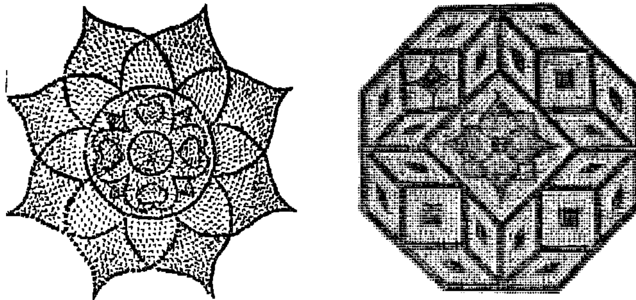


(شكل ٢٦٤) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس .







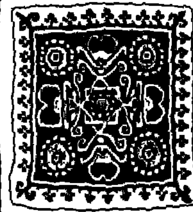


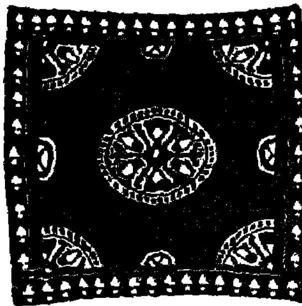
(شكل ٢٦٥) زخارف جدارية ـ معمارية القرنين الرابع والخامس.







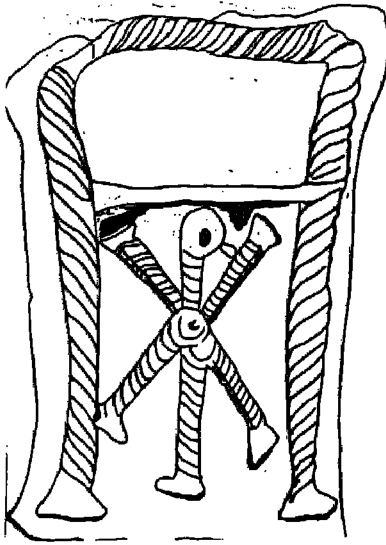




(شكل ٢٦٦) زخارف نسيجية ، القرنين الخامس السادس



(شكل ٢٦٧) انوبيس رمز العالم الآخر



(شكل ٢٦٨) زخارف ، لشاهد قبر عليه رمز الصليب القرنين الرابع و الخامس



(شكل ٢٦٩)

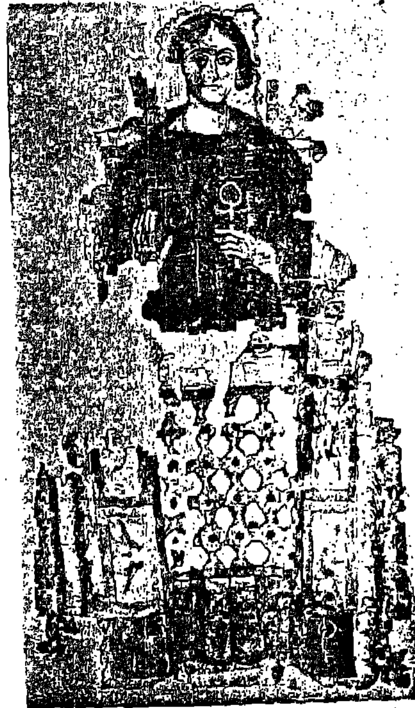
شاهد قبر من ارمنت او انتينوى (؟) ، محفوظ فى المتحف القبطى تحت رقم 8668، مقاس ٣٥×٦٧، والشاهد من الحجر الجيرى يمثل مدخل جمالونى الشكل ذو سرر دائرية مفرغة ومزودة بفروع نباتية ، والافريز العريض اسفل المثلث الجمالونى به نقش باللغة اليونانية TABNOYTEII ويبدو ان الجزء السفلى كان معلق به لوحة بها اسماء المتوفين ولكنها نزعت عن عمد ، تلاحظ ان فى وسط اللوحة صليب وعلى جانبيه صليب بعلامة عنخ، مما يؤكد ان لكل منهما وظيفة طقسية جنائزية.

المتحف القبطى . القرنين الثالث – الرابع م.

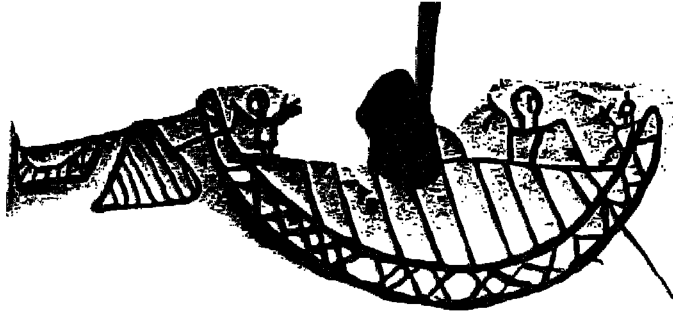


(شكل ٢٧٠)

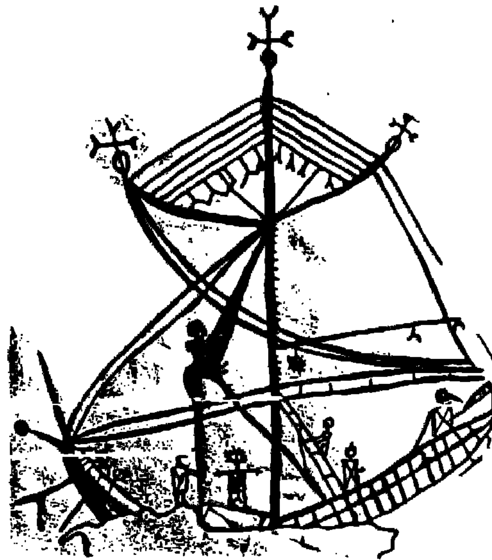
بورترية لمتوفى بين صور للإله سرابيس والإله إيزيس ، بالتمبرا ، نموذج للتراكيب المختلطة فى العقيدة المصرية فى العصر الروماني المتأخر ، يحتمل ان يكون الرجل غنوسى العقيدة وذلك لما يحمله من رموز مثل النبات السري الخاص بالطابع الجنائزى فى العقيدة الغنوسية المبكرة .
متحف POUL GETTY ماليبو ،القرن الثالث .



(شكل ٢٧١) بورترية لسيدة متوفية تمسك بصليب عنخ ناحية صدرها . اكتشفها جايت فى مدينة انتينوى
متحف اللوفر منتصف القرن الثالث ،نهاية الرابع



(شكل ٢٧٢) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص • البجوات • القرن الخامس •

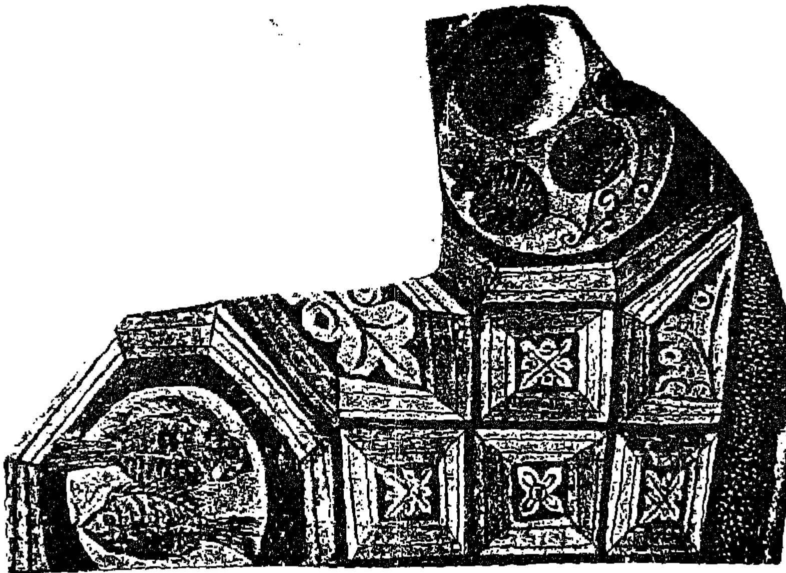


(شكل ٢٧٣) زخارف جدارية لرمزية سفينة الخلاص • باويط• القرن الخامس والسادس•



(شكل ٢٧٤)

حنية مسيحية من مجموعة مريت بطرس غالى بالمتحف القبطى ، تمثل مجموعة من الرموز الغنوسية تحيط بعملية انبثاق السيد المسيح ويرمز الى لاهوته وناسوته . النصف الاول من القرن الرابع .م

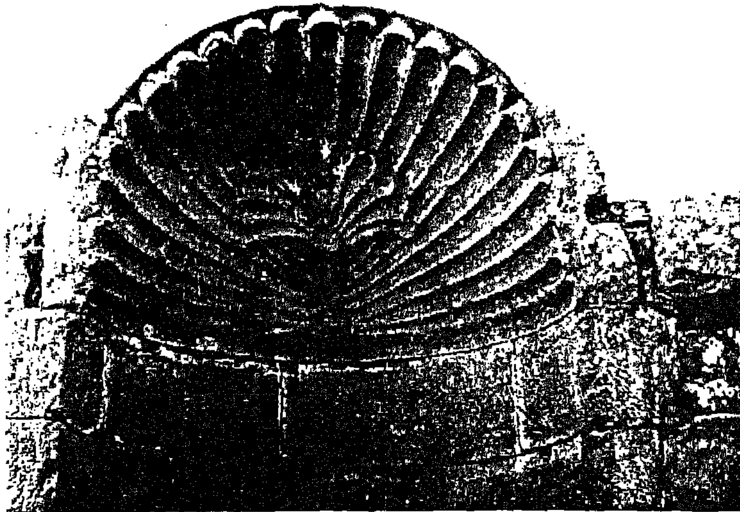


(شكل ٢٧٥) زخارف جدارية لرمزية الفواكة والاسماك . كوم ابو جرجا . القرن السادس



(شكل ٢٧٦)

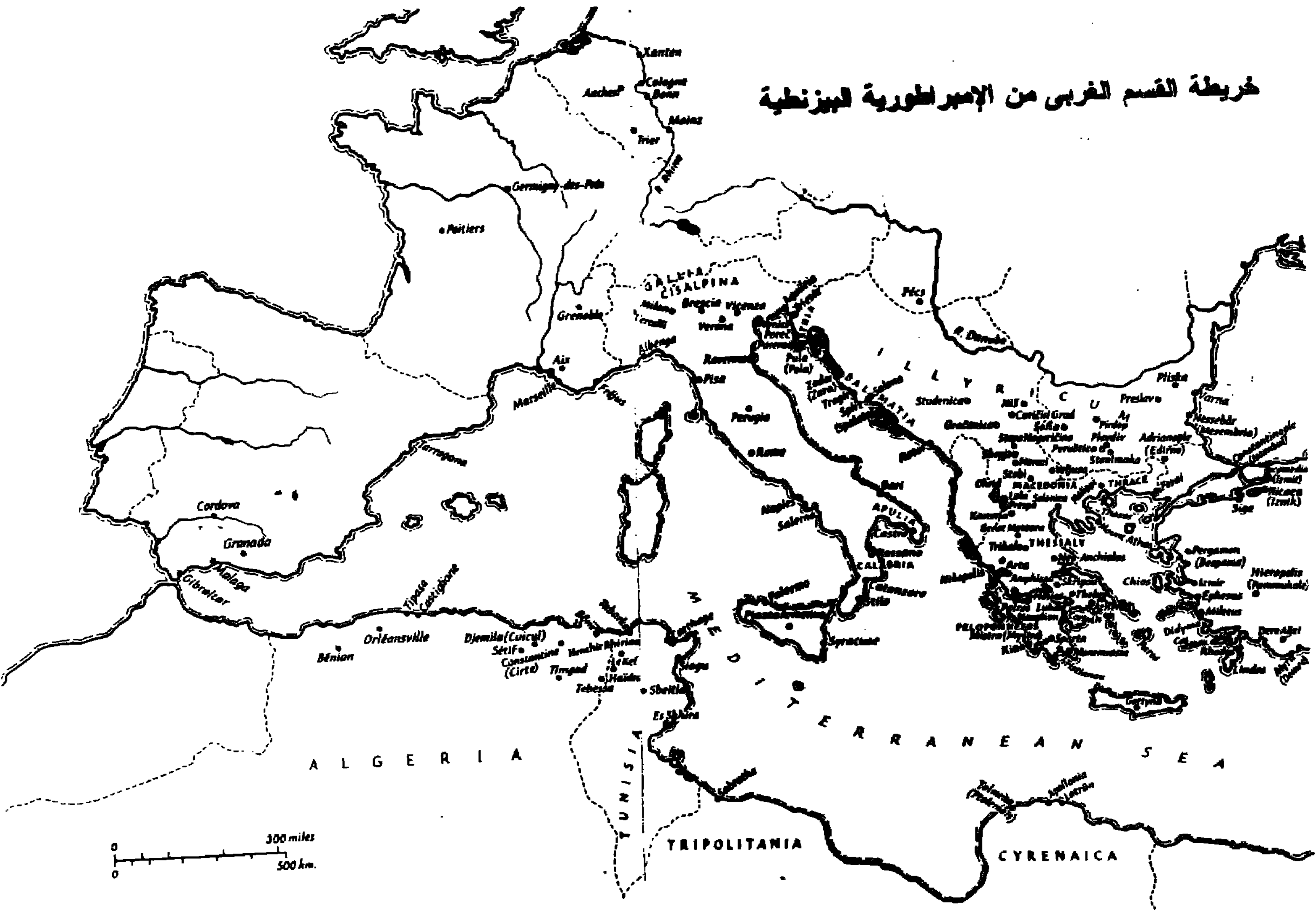
قطعة نحتية من المتحف القبطى تمثل جزء من ديكور كنيسة من اهناسيا وزخرفة بزخارف الصدفة الرومانية والبيضة والسهم وهى من المؤثرات النحتية الهلينستية .
المتحف القبطى . اهناسيا. القرن الرابع .م.

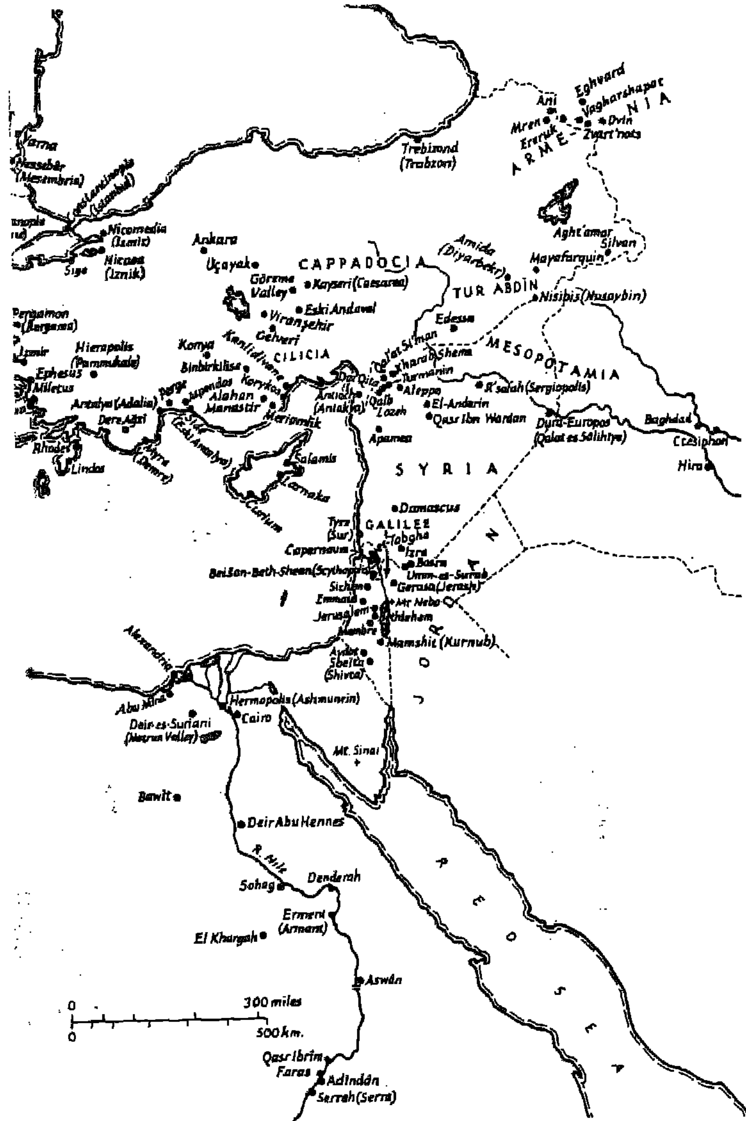


(شكل ٢٧٧)

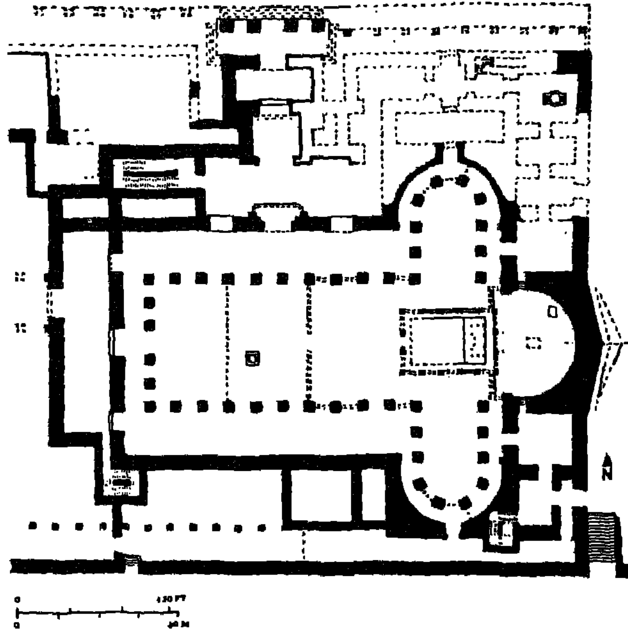
حنية مسيحية على شكل صدفة رومانية كبيرة بداخلها صدفة على شكل زهرة تعبر عن حالة الانبثاق. (معبد دندره)

خريطة القسم الغربى من الإمبراطورية البيزنطية

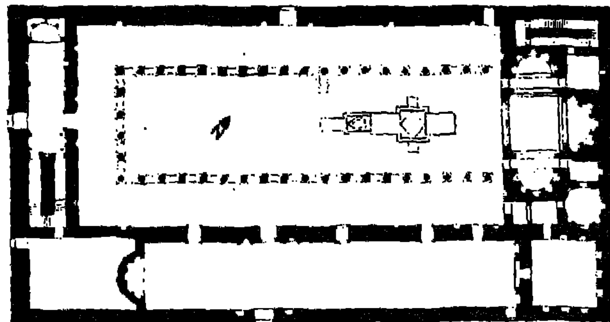




خريطة القسم الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية



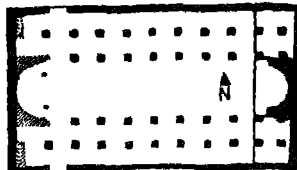
(شكل ٢٧٨) مخطط دير الأشمونين



344 (?)
BEFORE 675 (WEST APSE) AND 8TH CENTURY? (STAIRS)
0 40 FT
0 15 M

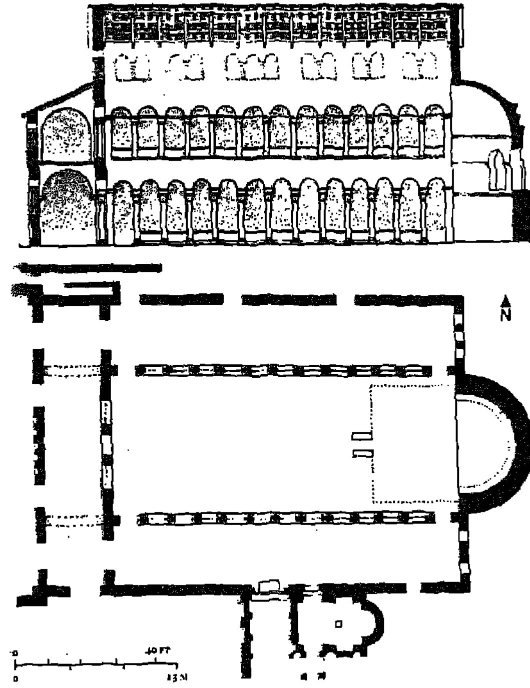
الدير الأبيض بسوهاج

(شكل ٢٧٩) مخطط الدير الأبيض بسوهاج



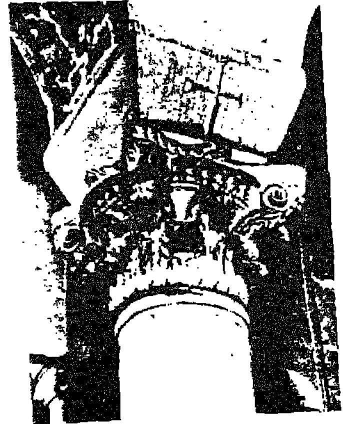
كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر

(شكل ٢٨٠) مخطط كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر

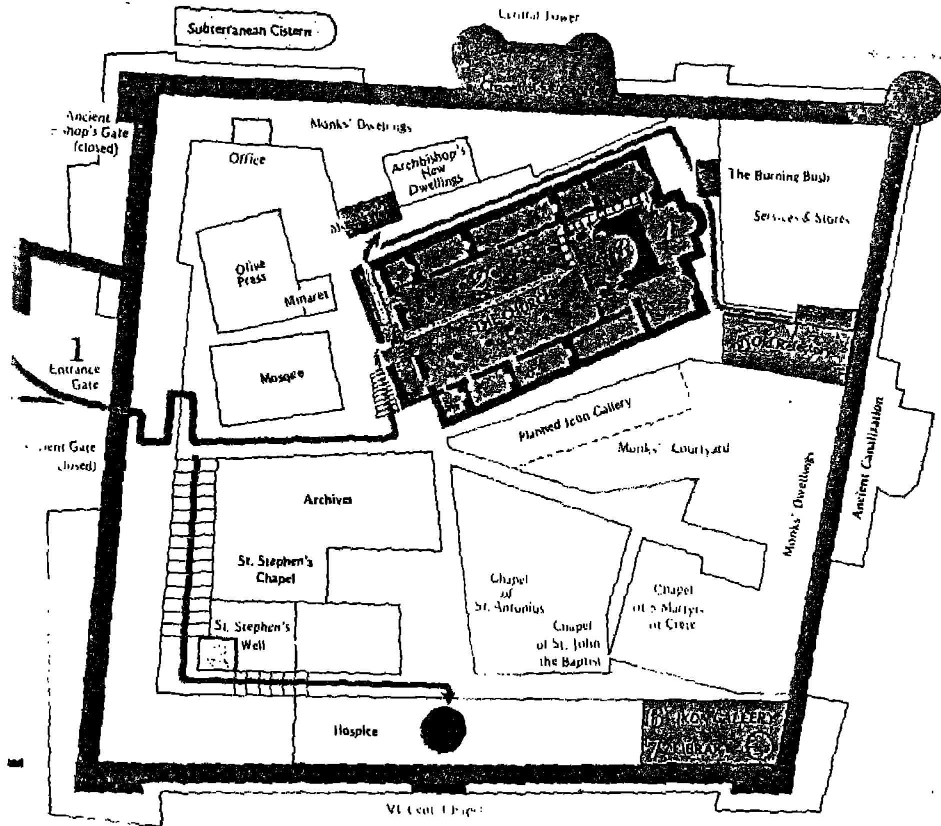


(شكل ٢٨١) مخطط بازيليكا مدينة سالونيك

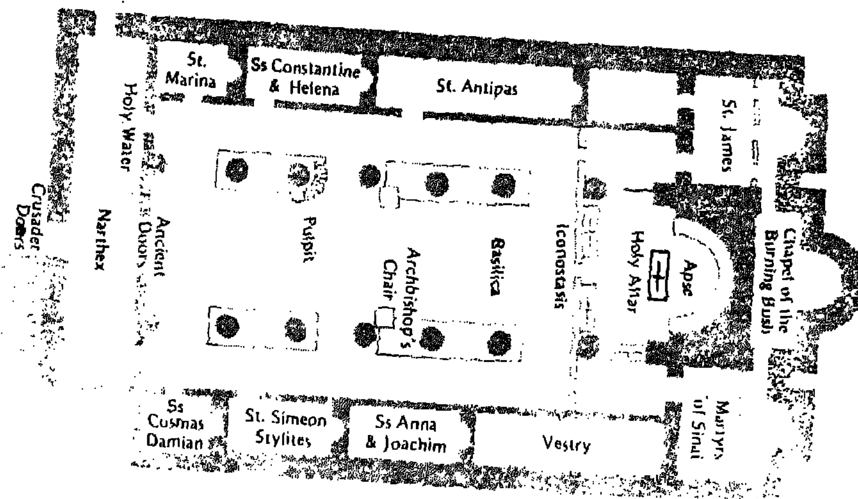




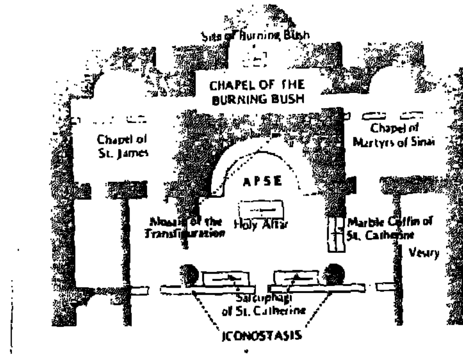
(شكل ٢٨٢) بازيليكا مدينة سالونيك من الداخل



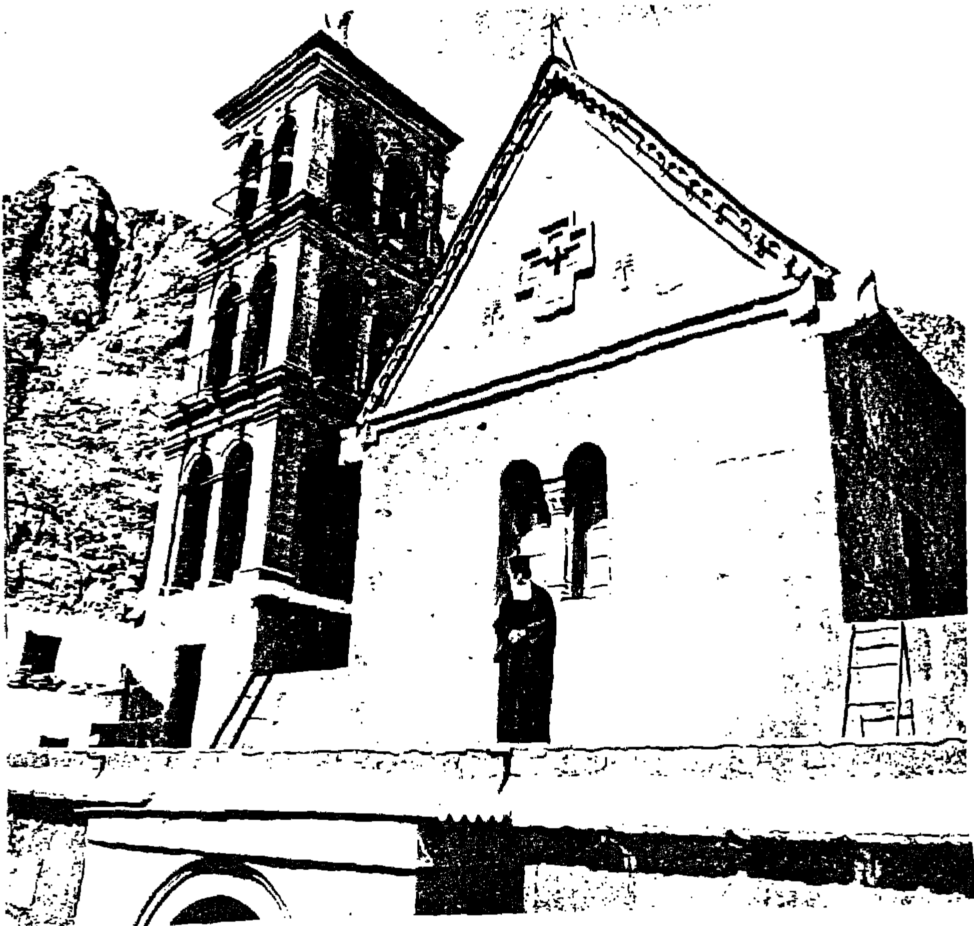
(شكل ٢٨٣) تخطيط عام للمنطقة الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء



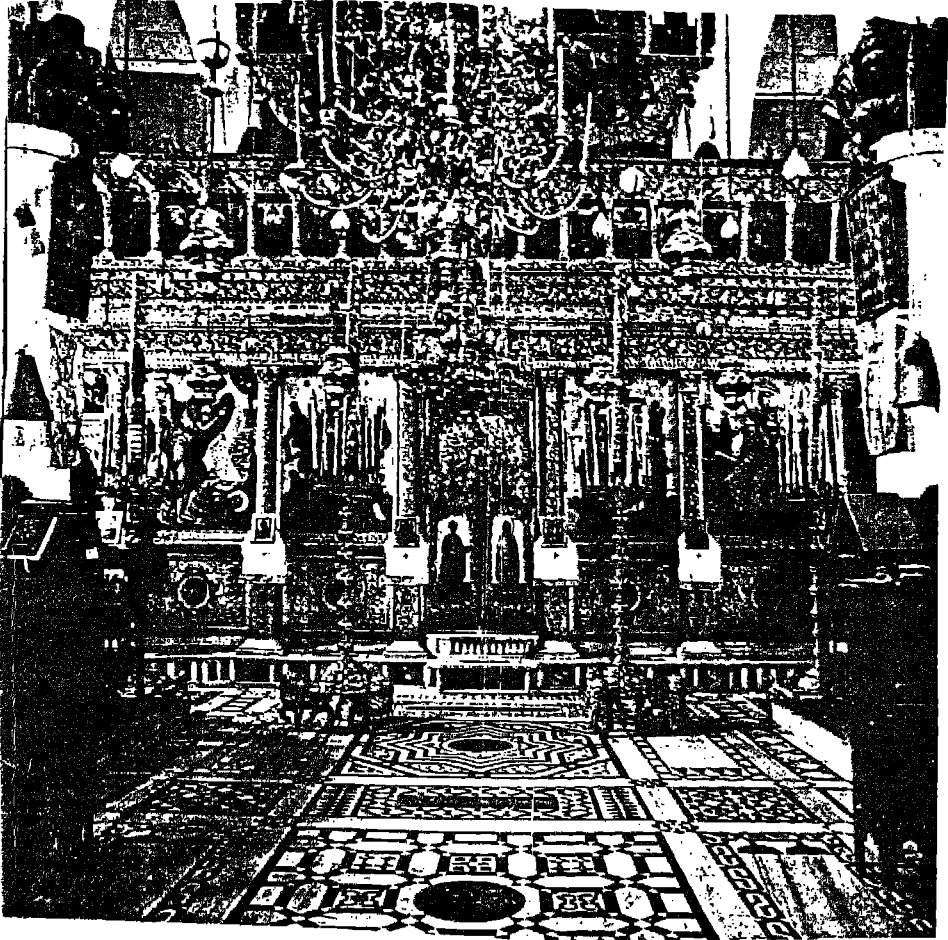
(شكل ٢٨٤) تخطيط للبازيليكا الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء - القرن السادس



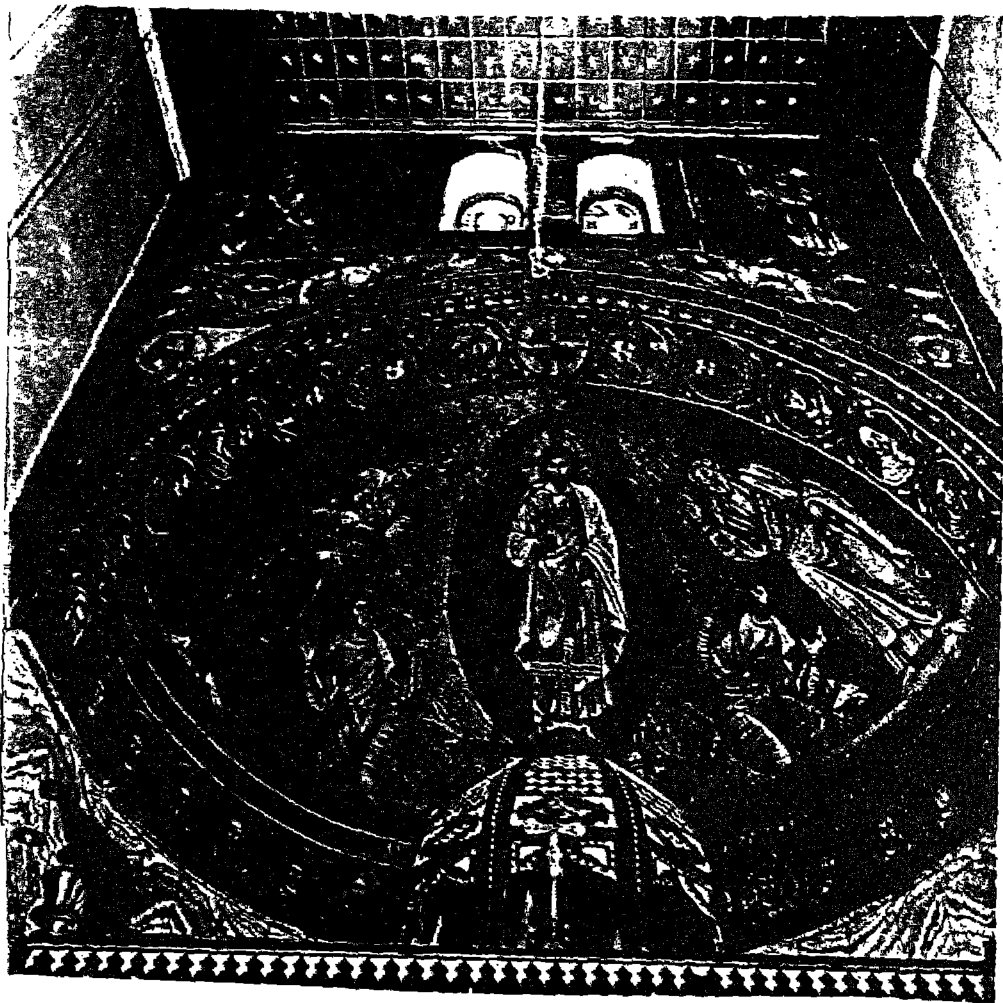
(شكل ٢٨٥) تخطيط عام للهيكل فى دير سانت كاترين بسيناء



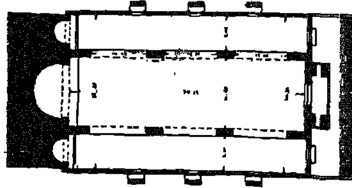
(شكل ٢٨٦) منظر عام من الخارج لدير سانت كاترين بسيناء

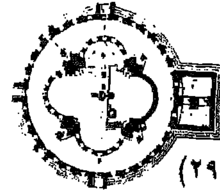


(شكل ٢٨٧) الأيقونوستاس الأثرية فى دير سانت كاترين بسيناء



(شكل ٢٨٨) منظر تجلى المسيح على فسيفساء دير سانت كاترين بسيناء - القرن السادس

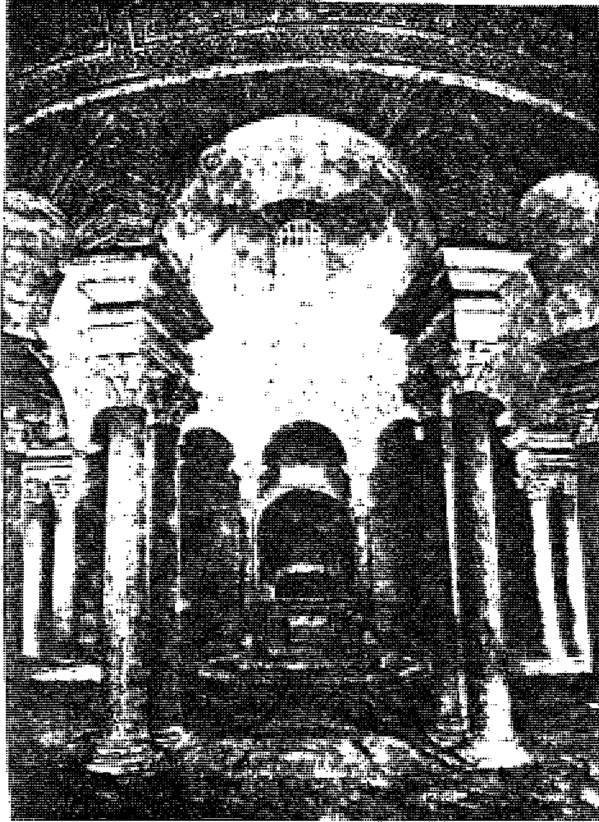




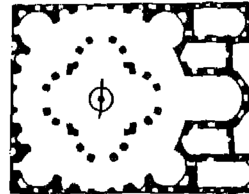
(شكل ٢٩١)

مخطط كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا

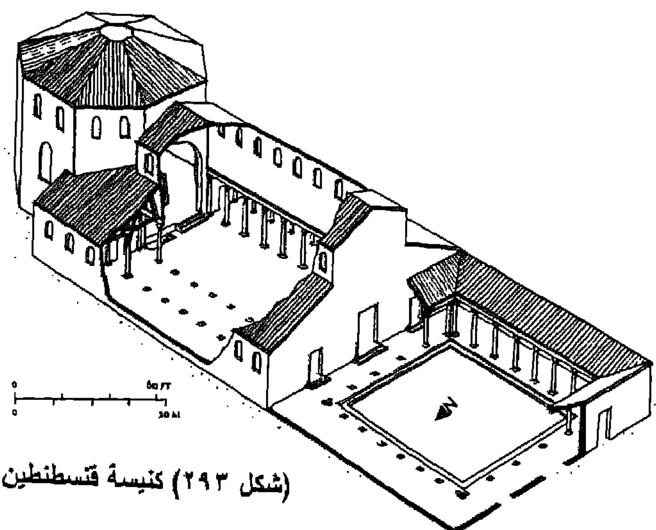
(شكل ٢٨٩) كنيسة قنسطنطين فى بعلبك



(شكل ٢٩٠) كنيسة سان كونستانزا فى روما



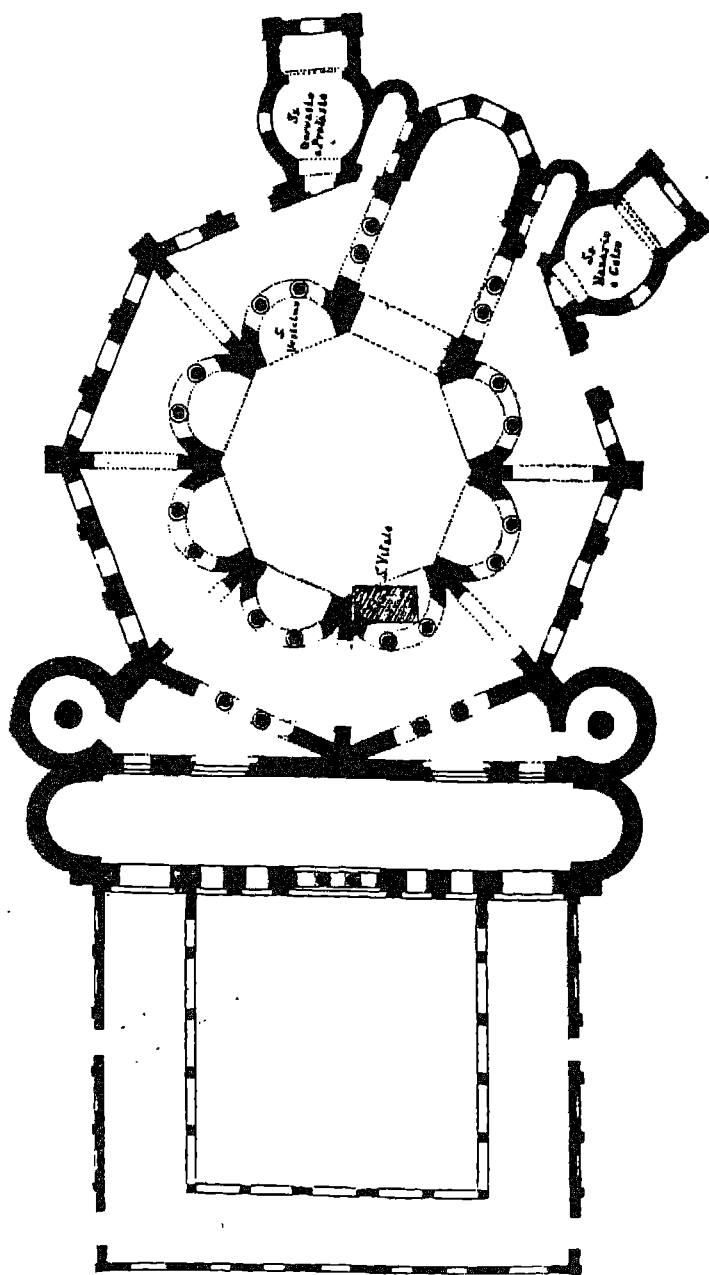
(شكل ٢٩٢) كنيسة بصرى فى سوريا



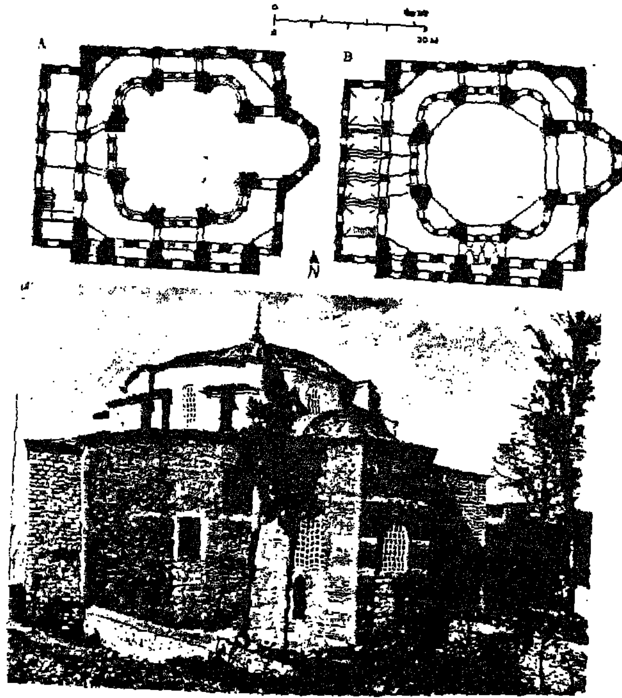
(شكل ٢٩٣) كنيسة قنسطنطين فى القدس



(شكل ٢٩٤) كنيسة سان فيتال فى روما

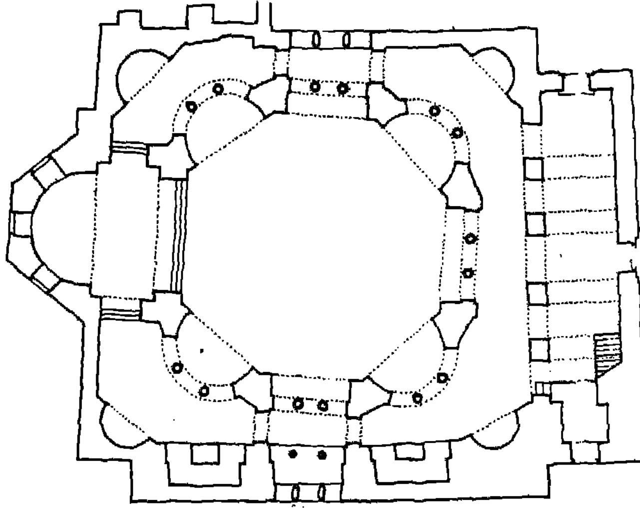


(شكل ٢٩٥) مخطط كنيسة سان فيتال فى روما



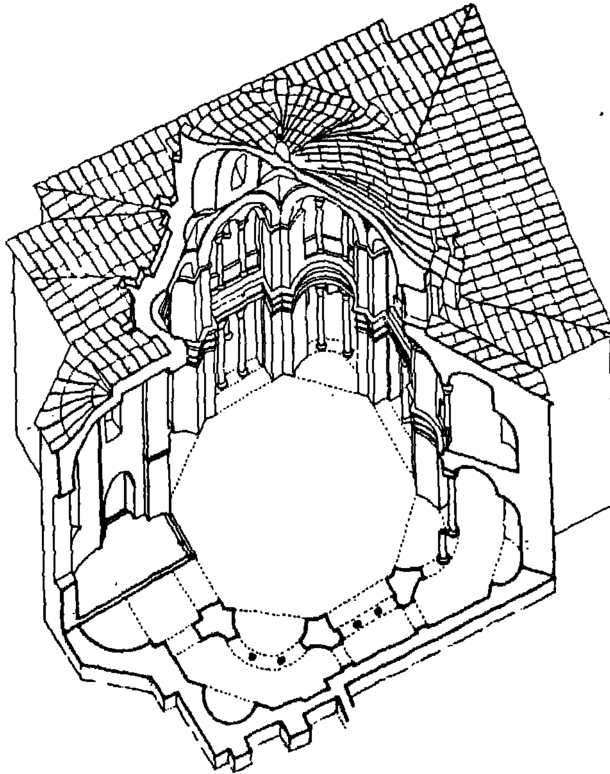
(شكل ٢٩٦) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

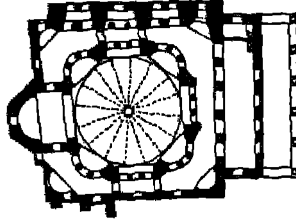




(شكل ٢٩٧) مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

(شكل ٢٩٨) مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

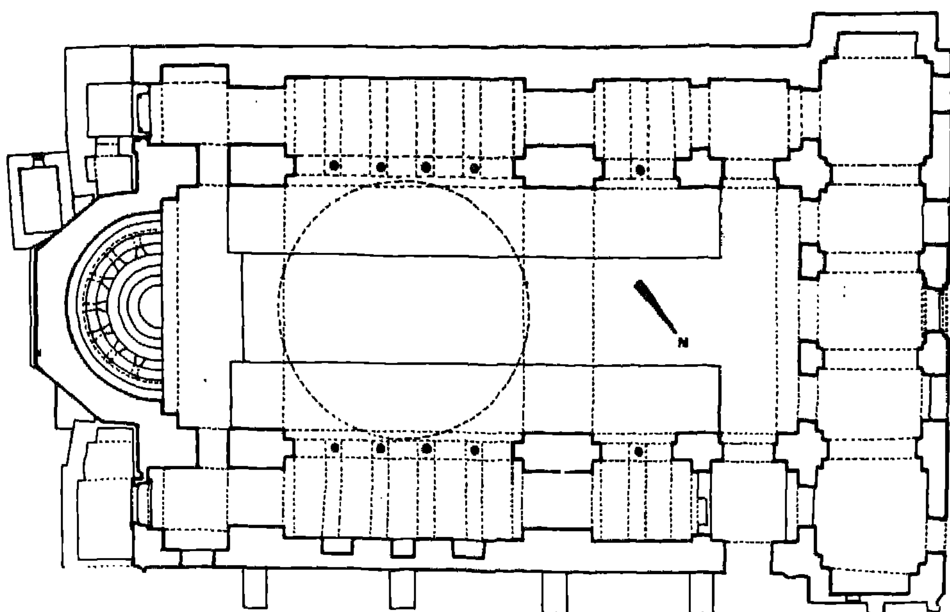




(شكل ٢٩٩) مخطط كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية



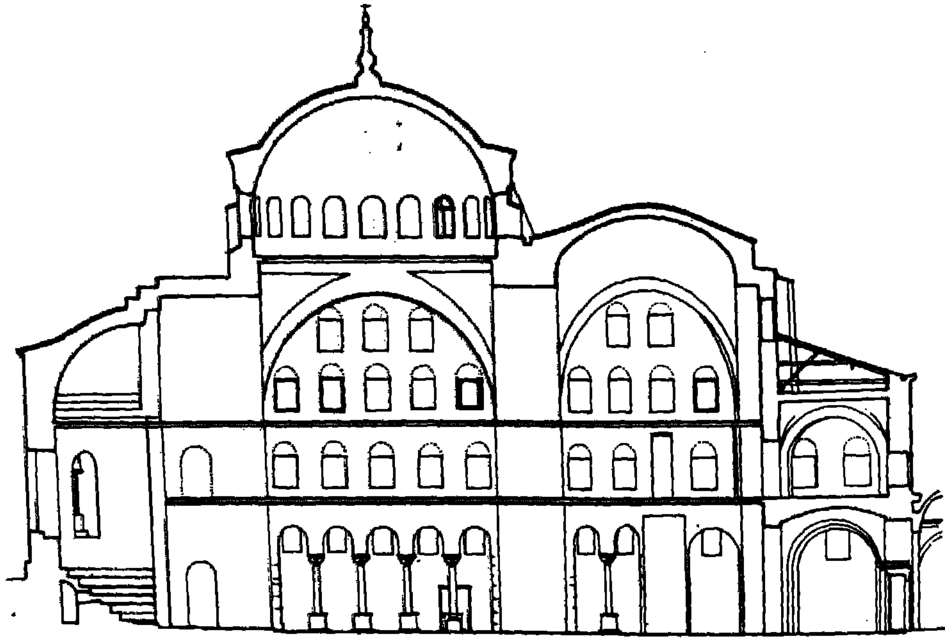
(شكل ٣٠٠) كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية من الداخل



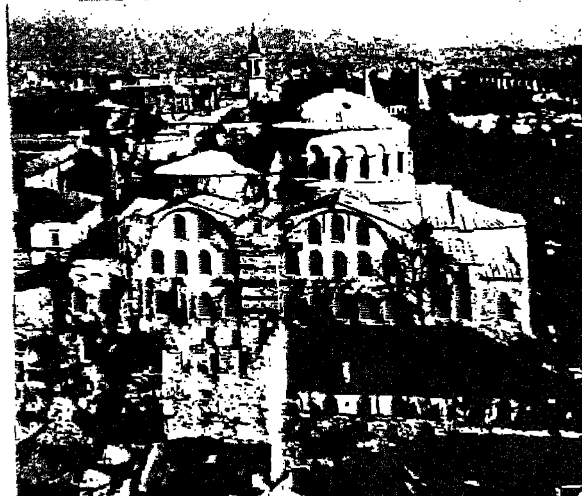
(شكل ٣٠١) مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

(شكل ٣٠٢) حنية كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية





(شكل ٣٠٣) مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية



(شكل ٣٠٤) كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية من الخارج

5TH CENTURY

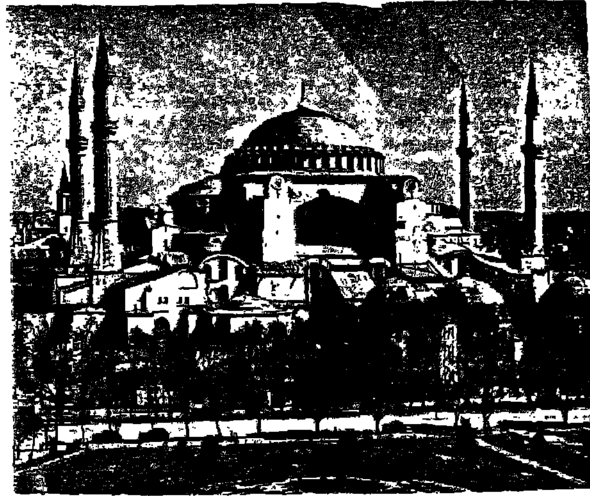
JUSTINIAN (WESTERN HALF, ATRIUM, RECONSTRUCTIONS)

LATER ADDITIONS

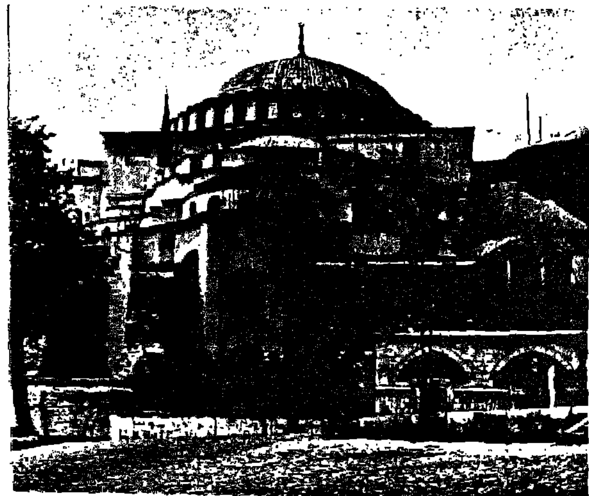
(شكل ٣٠٥) مخطط كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية

(شكل ٣٠٦) مقطع لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية

0 5 20 m

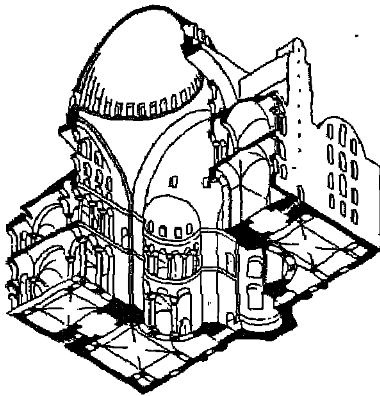


(شكل ٣٠٧) منظر عام لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



(شكل ٣٠٨)

كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية من الخارج

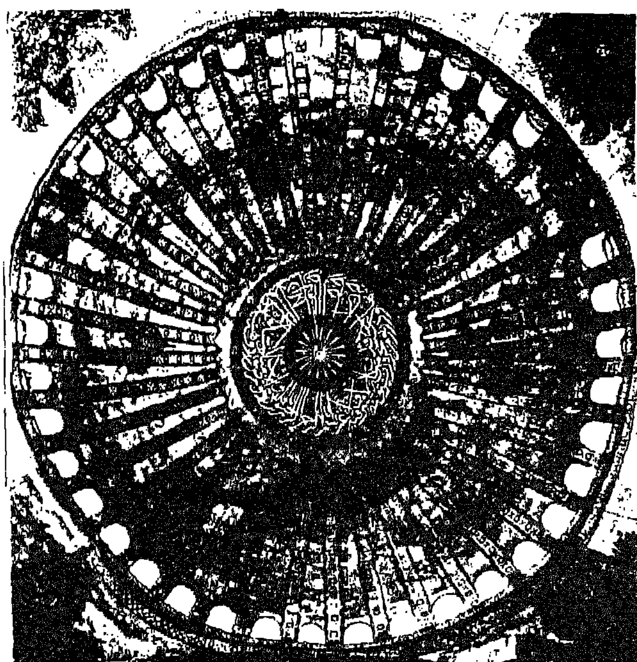


(شكل ٣٠٩)

مقطع لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



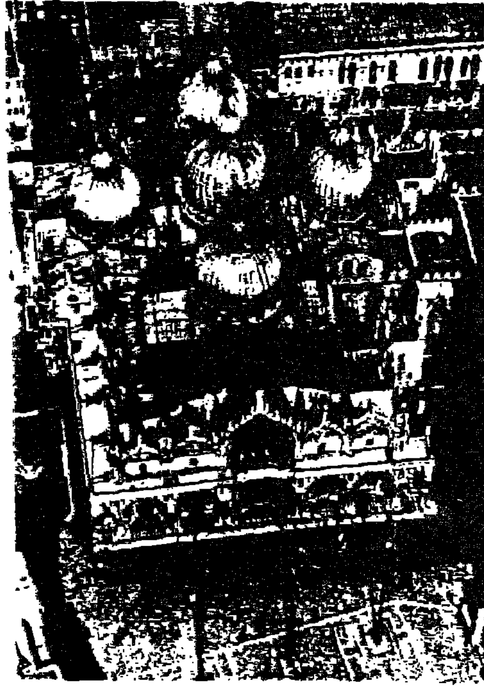
(شكل ٣١٠) كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية من الداخل



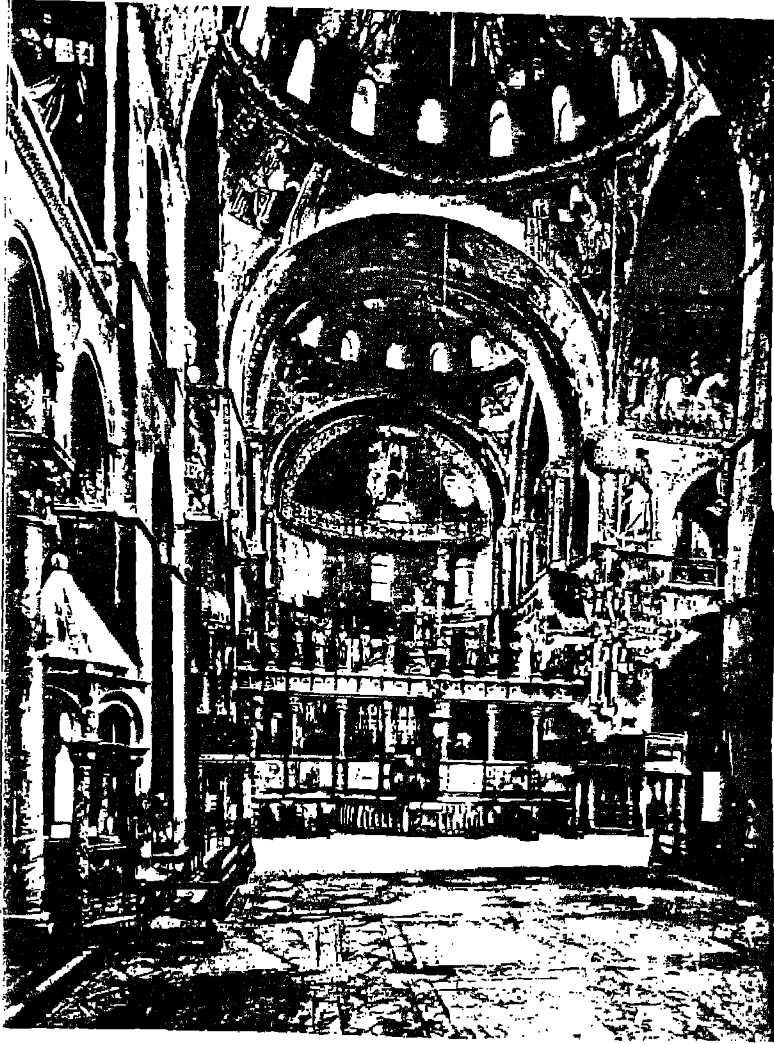
(شكل ٣١١) قبة كنيسة آيا صوفيا



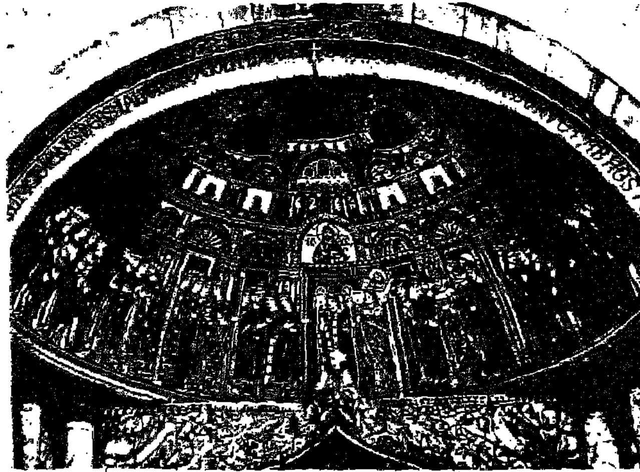
(شكل ٢١٢) كنيسة الرسل فى القسطنطينية



(شكل ٢١٣) كنيسة سان مارك فى فينيسيا



(شكل ٣١٤) كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل



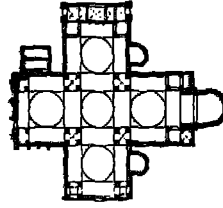
(شكل ٣١٥) حنية كنيسة كنيسة سان مارك فى فينيسيا



(شكل ٣١٦) كنيسة سان مارك فى فينيسيا

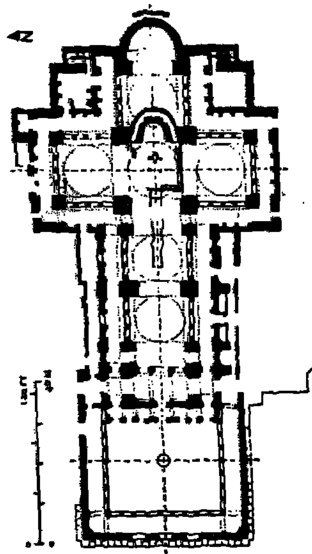


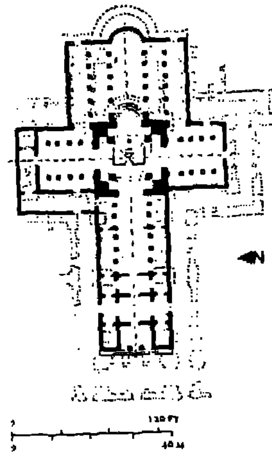
(شكل ٣١٧) زخارف من كنيسة سان مارك فى فينيسيا





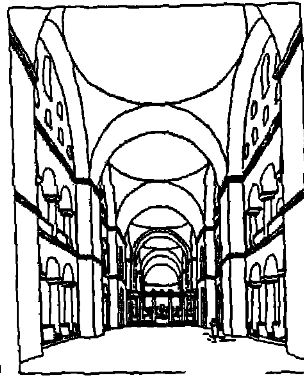
(شكل ٣١٨) كنيسة سان فرونت فى فرنسا



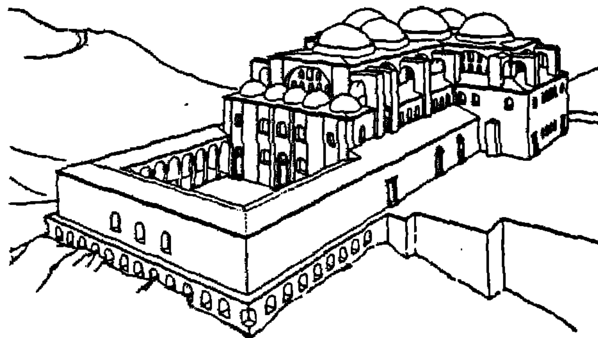


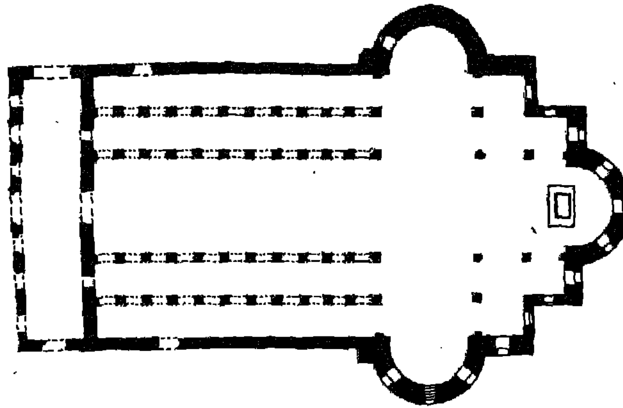
كنيسة سان جون فى إفسوس



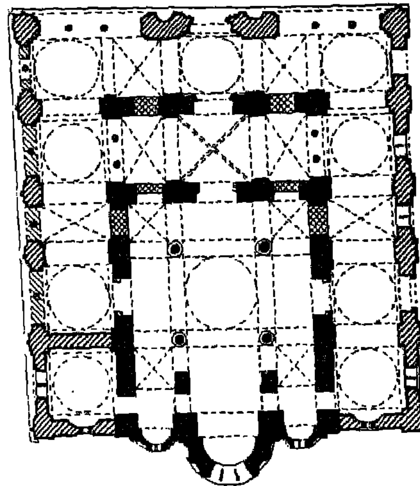


(شكل ٣١٩) مخطط كنيسة سان جون فى إفسوس





(شكل ٣٢٠) مخطط كنيسة بيت لحم

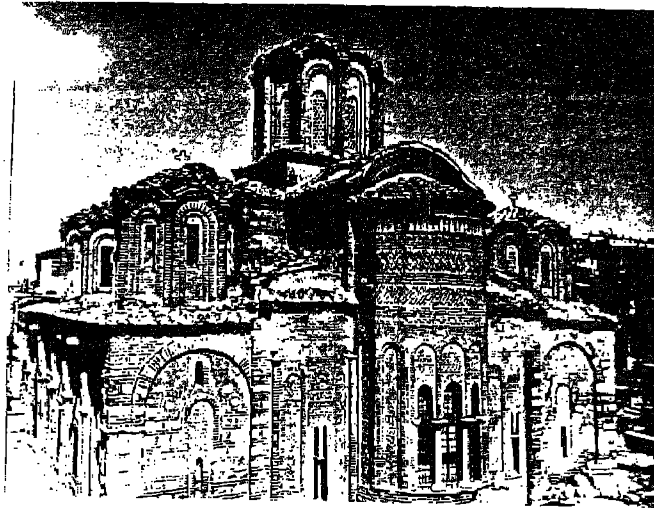


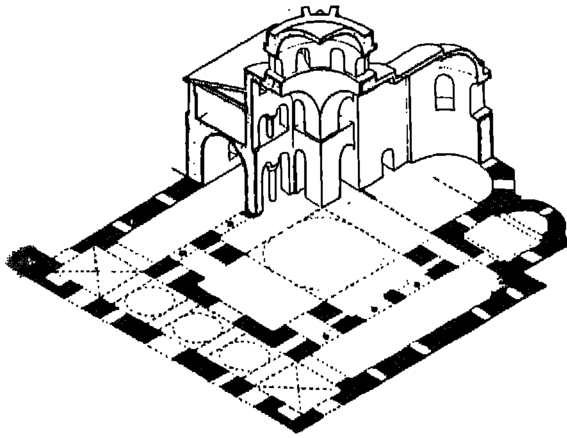
PHASE I
PHASE II
PHASE III
BYZANTINE (14TH CENTURY)
PORTIONS REMOVED (BY THE TURKS?)

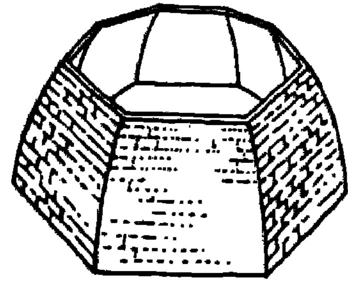
(شكل ٣٢١) مخطط كنيسة الرسل فى سالونيك



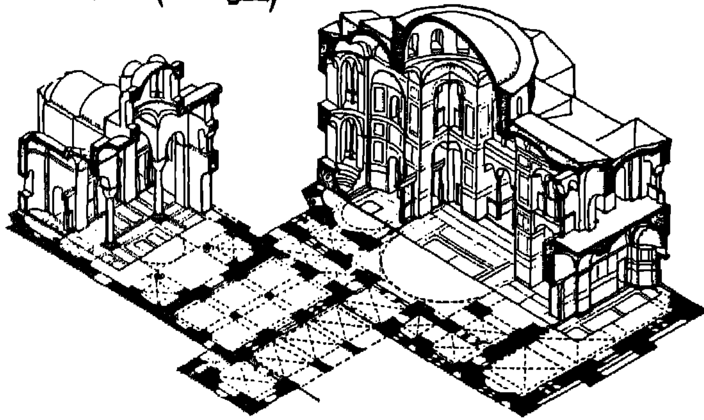
(شكل ٣٢٢) منظر عام لكنيسة الرسل فى سالونيك

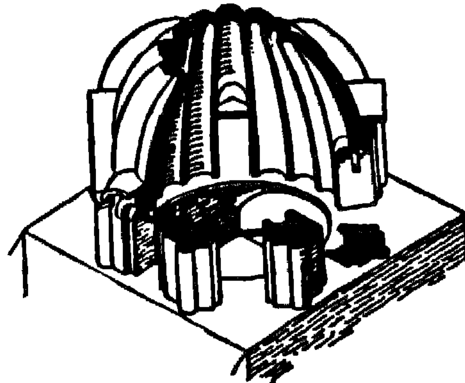


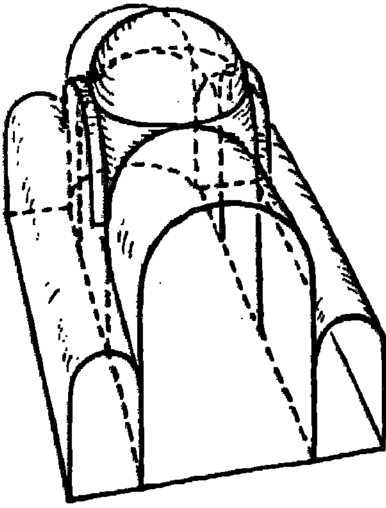
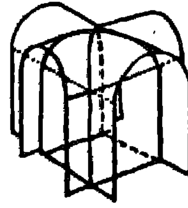
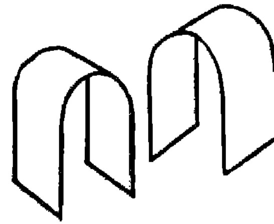




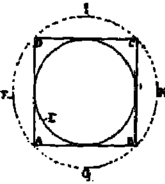
(شكل ٣٢٣) أشكال الأسقف البيزنطية

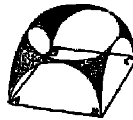
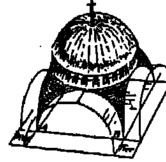
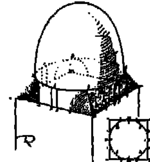
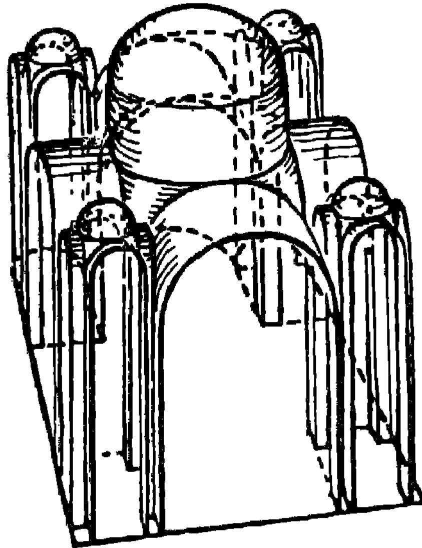


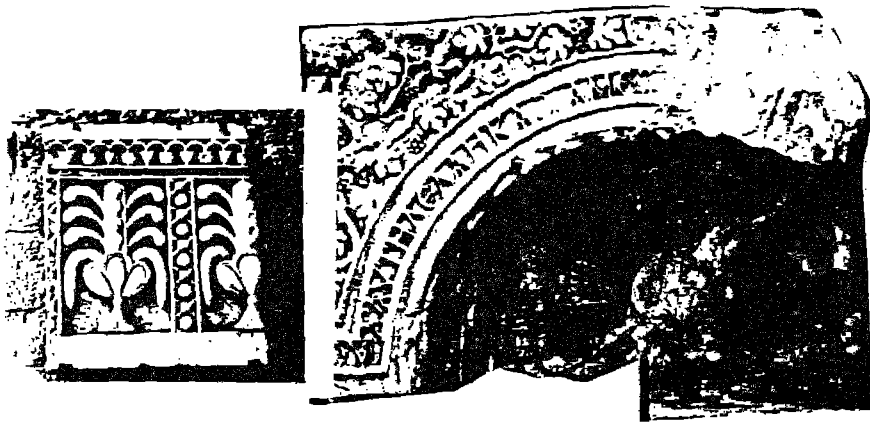


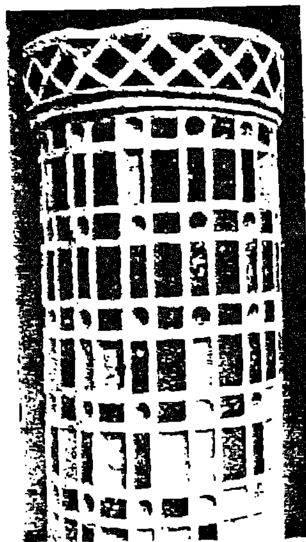
(شكل ٣٢٤) مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية

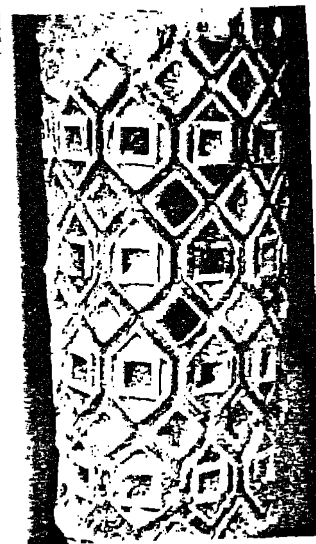


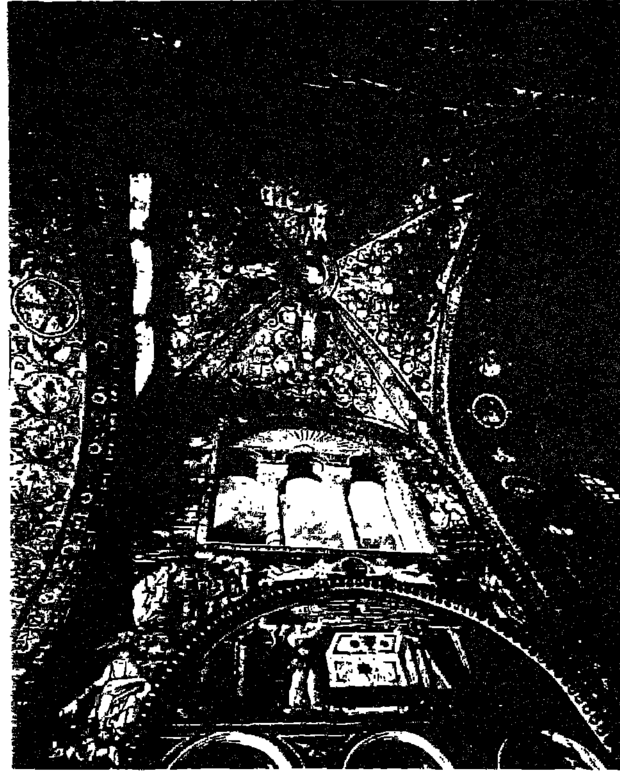







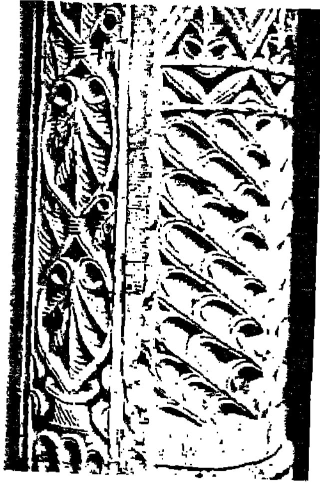
(شكل ٣٢٥) الزخارف المعمارية البيزنطية







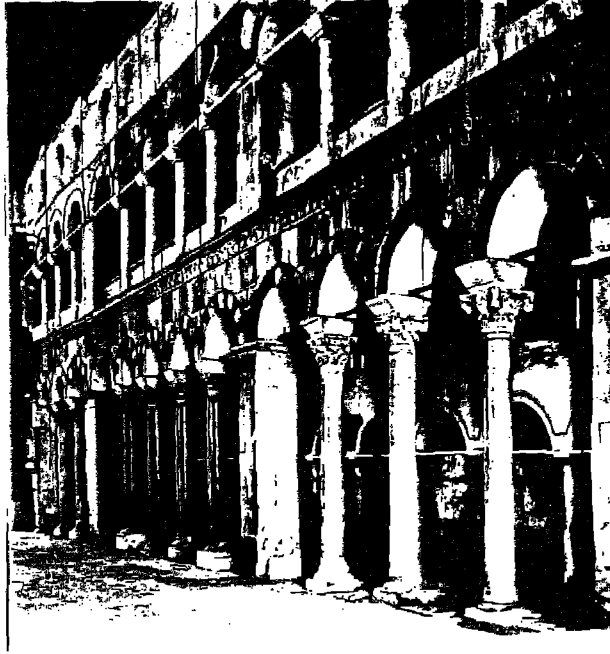
(شكل ٣٢٦) زخارف معمارية بيزنطية







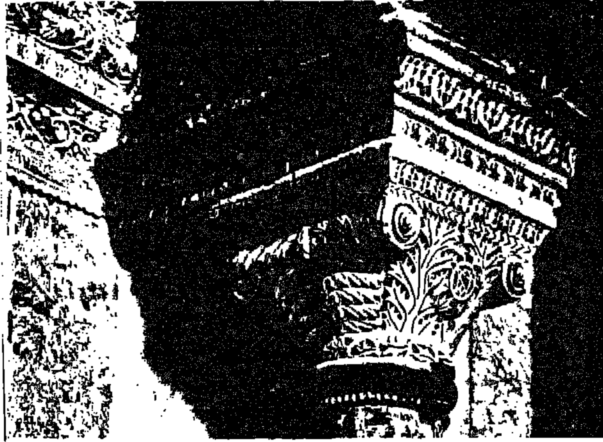
(شكل ٣٢٧) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية



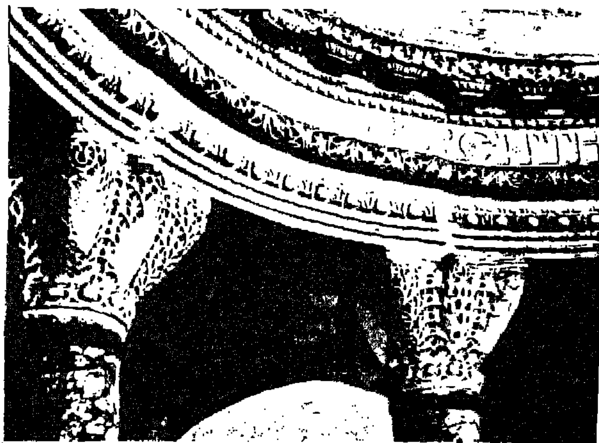
(شكل ٣٢٨) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





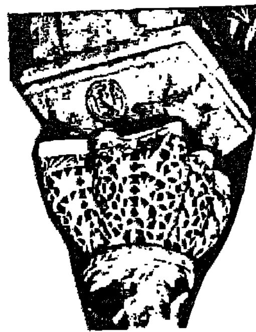


(شكل ٣٢٩) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية







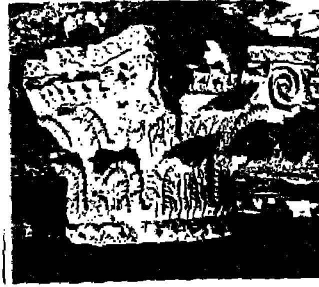




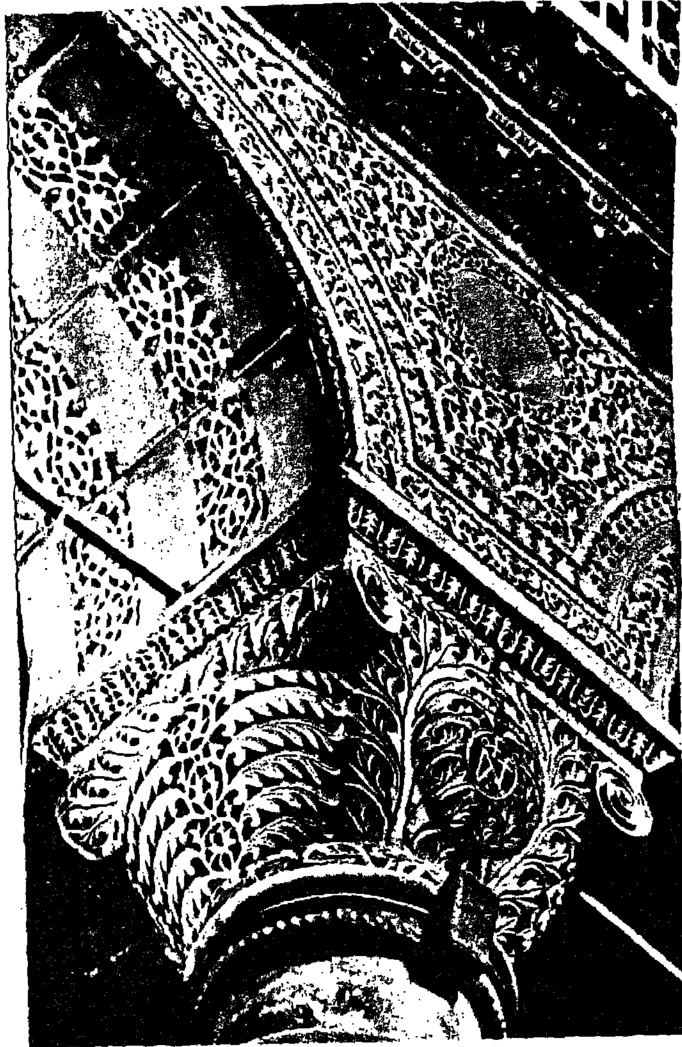


(شكل ٣٣٠) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٣١) طرز تيجان الأعمدة البيزنطية





(شكل ٣٣٢) رسم جدارى من الكتاكومب الرومانى السيدة العذراء - القرن الرابع



(شكل ٣٣٣) تصوير جدارى سان كليمنت - السيدة العذراء عام ٨٦٩



(شكل ٣٣٤) تصوير جدارى سان إرميت – السيدة العذراء– القرن الثامن



(شكل ٣٣٥) القرن السابع والثامن

تصوير جدارى – القديس أندراوس فى سانتا ماريا بروما



القرن الثالث (شكل ٣٣٦)

تصوير جدارى لموضوعات دينية من المعبد اليهودى فى دورا أوروبوس

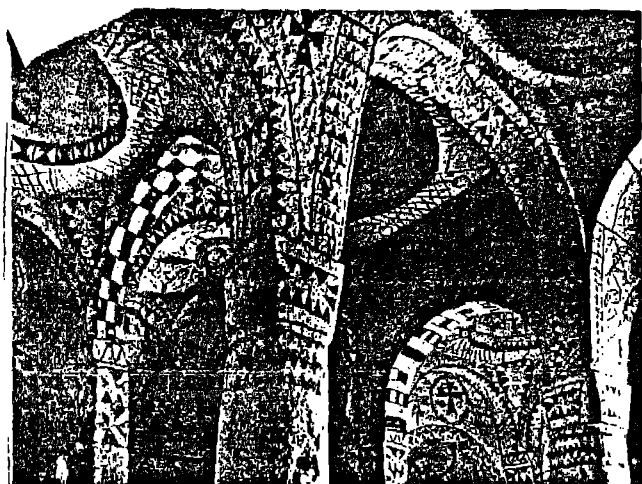


القرن الثالث (شكل ٣٣٧)

تصوير جدارى لموضوعات دينية من المعبد اليهودى فى دورا أوروبوس



(شكل ٣٣٨) تصوير جدارى من قصير عمرة سوريا ٧٢٤- ٧٤٣م



(شكل ٣٣٩) تصوير جدارى من جرومى بكبادوكيا



(شكل ٣٤٠) تصوير جدارى من كبادوكيا – القرن الحادى عشر



(شكل ٣٤١) تصوير جدارى من جرومى – الملاك ميخائيل – القرن الثانى عشر



(شكل ٣٤٢) تصوير جدارى من كنيسة سان جريجورى بتركيا – ١٢١٥م



(شكل ٣٤٣) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا



(شكل ٣٤٤) تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح



(شكل ٣٤٥)

تصوير جدارى من كنيسة بمقدونيا ولادة المسيح- جانب من حياة السيدة العذراء

أحد تلاميذ السيد المسيح

تصوير جدارى من كنيسة ديمتريوس بروسيا -



(شكل ٣٤٦)

صور لتلاميذ السيد المسيح



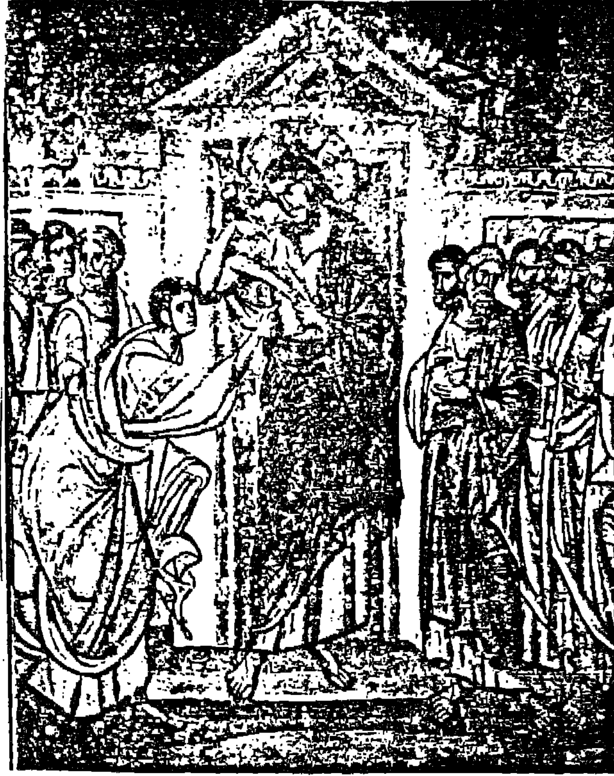
(شكل ٣٤٧)



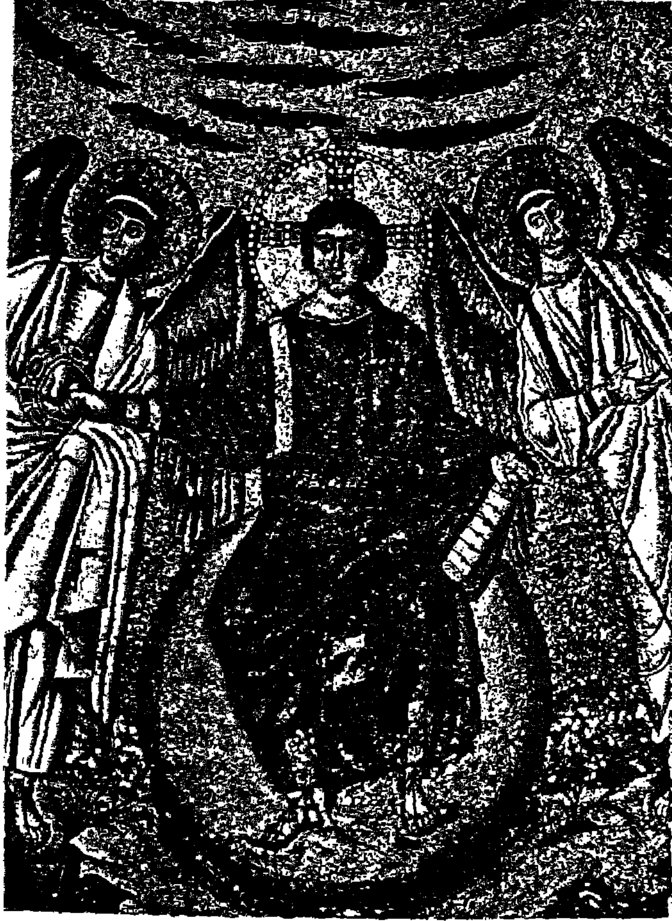
(شكل ٣٤٨) تصوير جدارى للسيدة العذراء من كنيسة ديمتريوس بروسيا



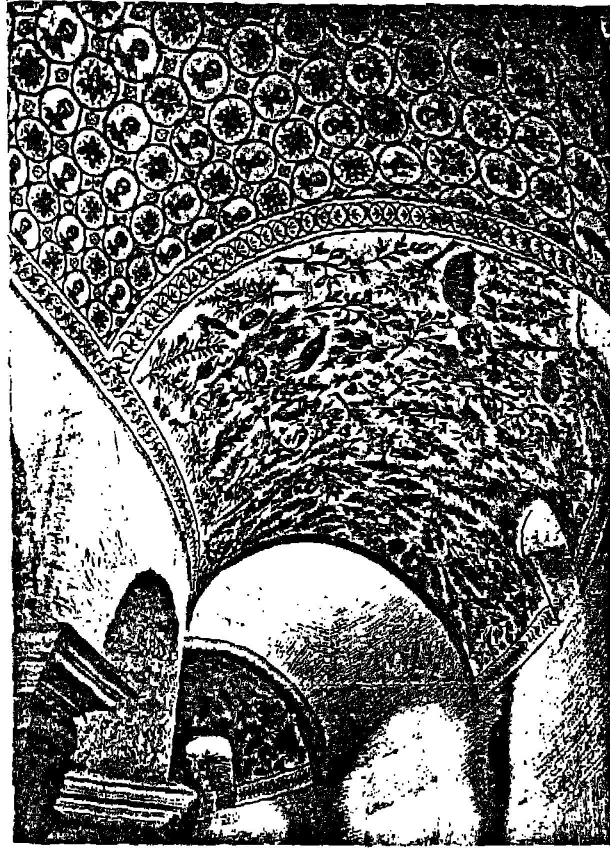
(شكل ٣٤٩) تصوير جدارى من الكنيسة الديرية - الصرب



(شكل ٣٥٠) تصوير جدارى من الكنيسة الديرية – الصرب

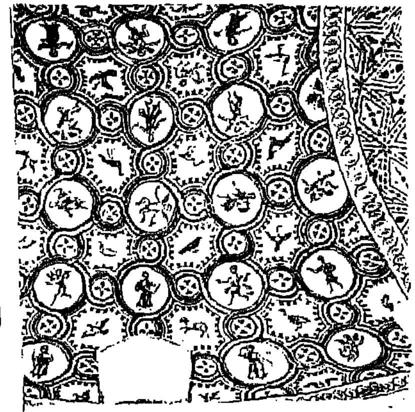


(شكل ٣٥١) السيد المسيح المؤله – سان فيتالى – رافنا – القرن السادس



(شكل ٣٥٢) الفسيفساء فى كنيسة قنستانزا - روما







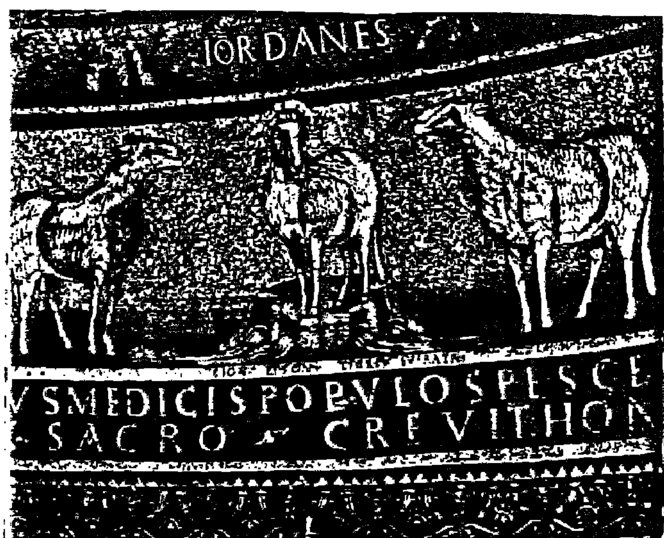
(شكل ٣٥٣) فسيفساء من روما

(شكل ٣٥٤) فسيفساء من روما

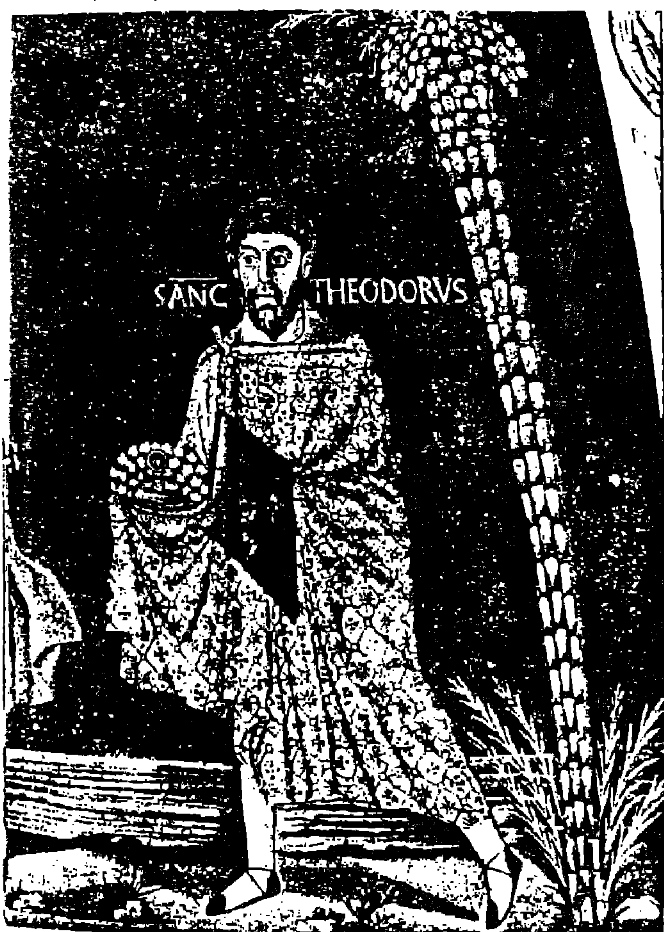




(شكل ٣٥٥) فسيفساء كنيسة سان ماريا - ماجورى



(شكل ٣٥٧) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



(شكل ٣٥٨) فسيفساء من كنيسة قزمان ودوميان



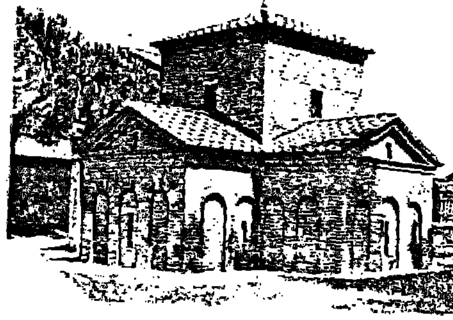
(شكل ٣٥٩) موزايك من كنيسة قزمان ودوميان – روما



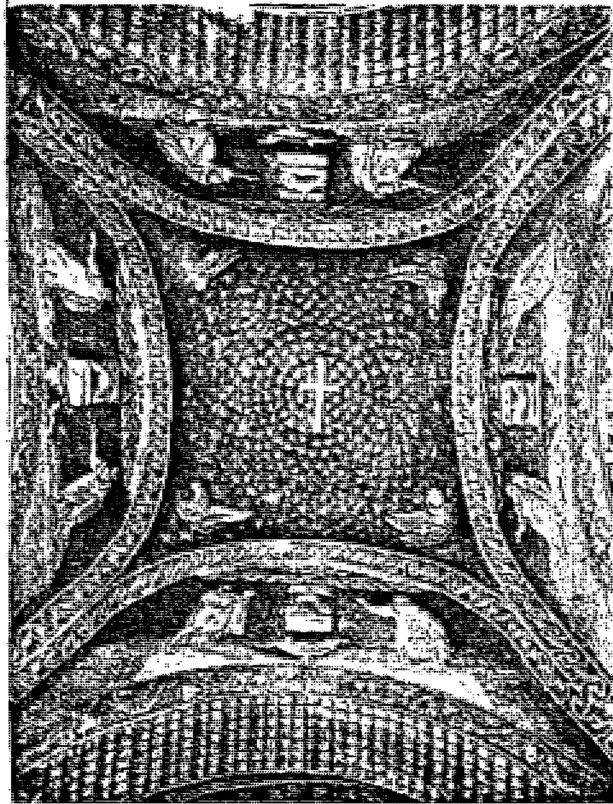
(شكل ٣٦٠) موزايك كنيسة سان لورانس – روما



(شكل ٣٦١) موزايك كنيسة سان أجنس – روما



(شكل ٣٦٢) ضريح جالا بلاسيديا - رافنا



(شكل ٣٦٣) موزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا

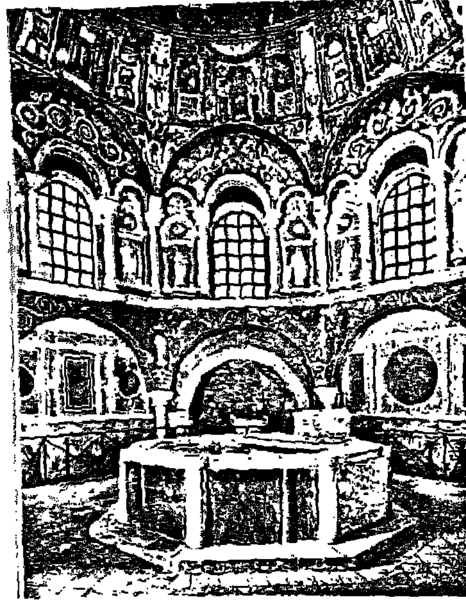


(شكل ٣٦٤)

زخارف الموزايك من ضريح جالا بلاسيديا - رافنا



(شكل ٣٦٥)

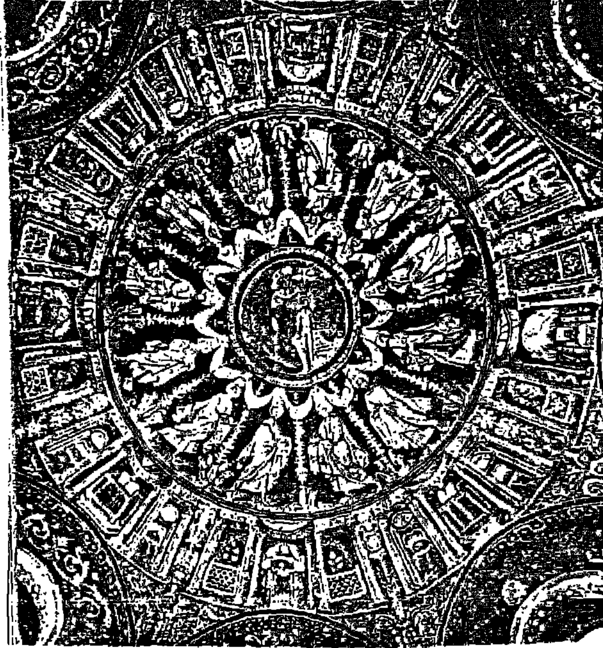


(شكل ٣٦٦)

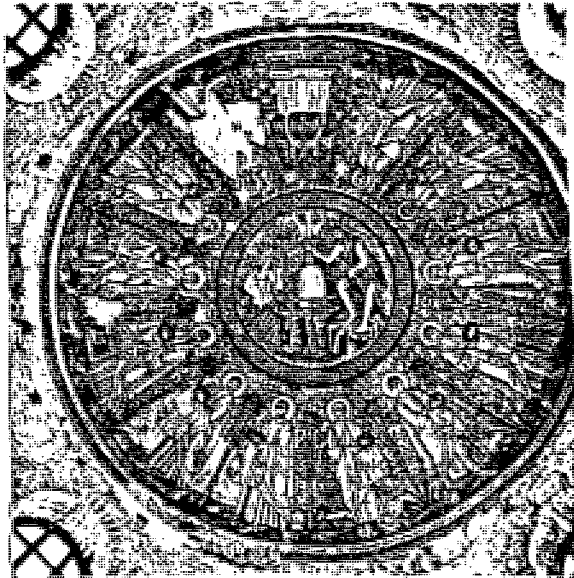
موزايك من المعمودية الأورثوذكسية - رافنا

(شكل ٣٦٧)





(شكل ٣٦٨) زخارف القبة بالمعمودية الأرثوذكسية - تعميد السيد المسيح



(شكل ٣٦٩) موزايك سان ماريا - رافنا - تعميد المسيح

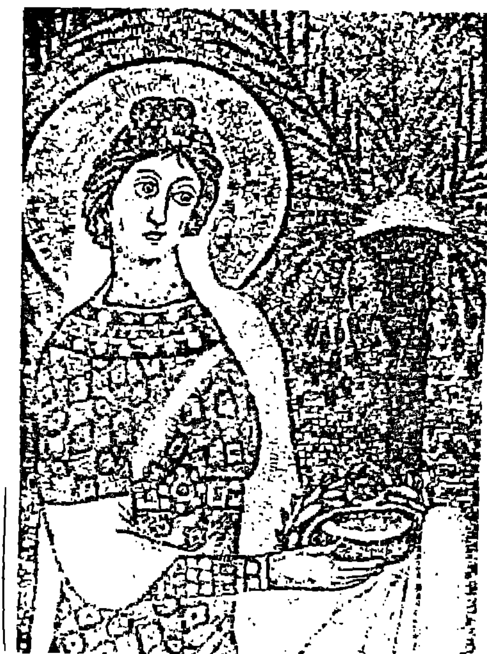


(شكل ٣٧٠)

زخارف موزايك من كنيسة سان سانت أبوليناري

(شكل ٣٧١)



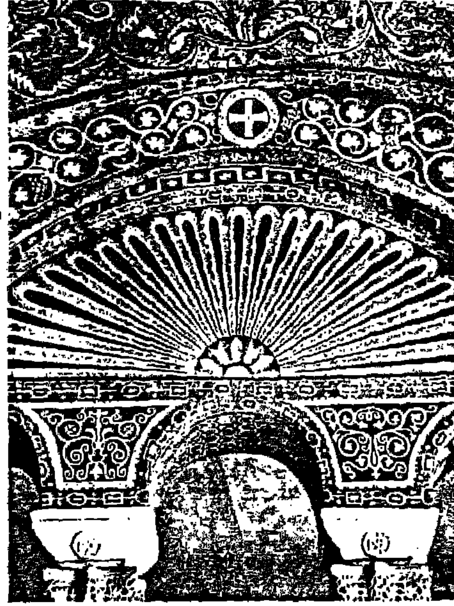


(شكل ٣٧٢)

زخارف موزايك من كنيسة سان سانت أبوللينارى

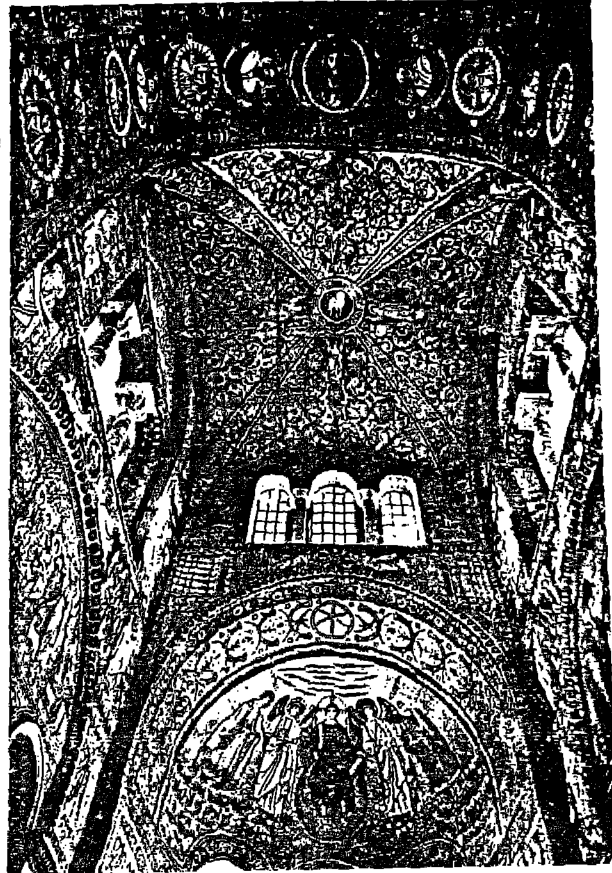
(شكل ٣٧٣)

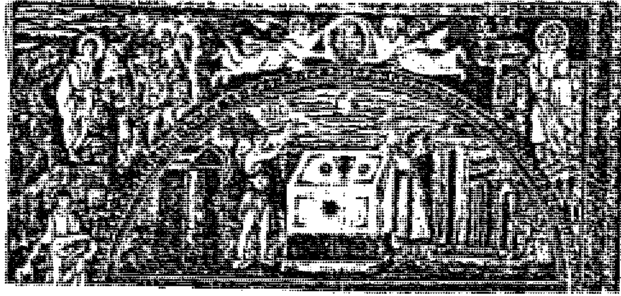




(شكل ٣٧٤)

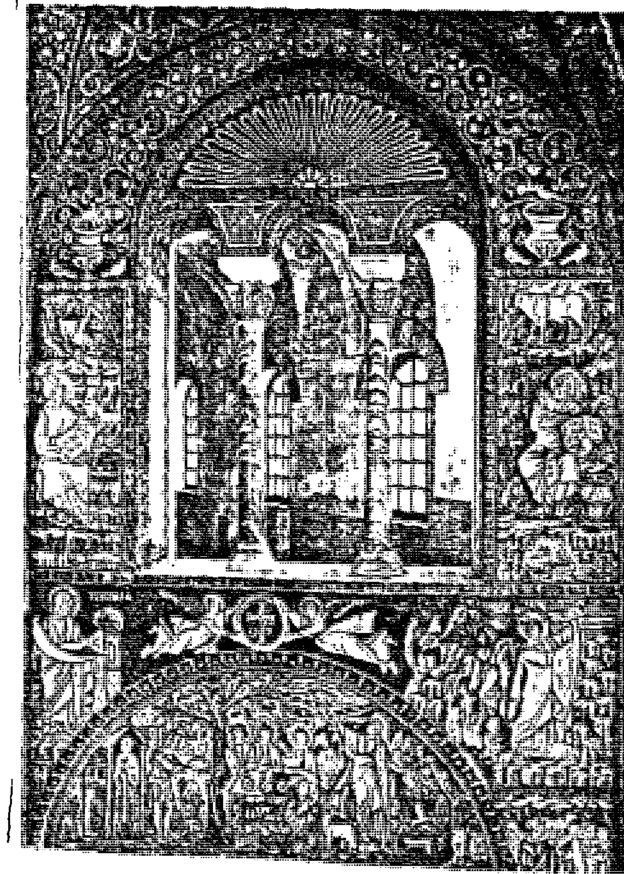
(شكل ٣٧٥) زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي





(شكل ٣٧٦)
زخارف الموزايك في كنيسة سان فيتالي .

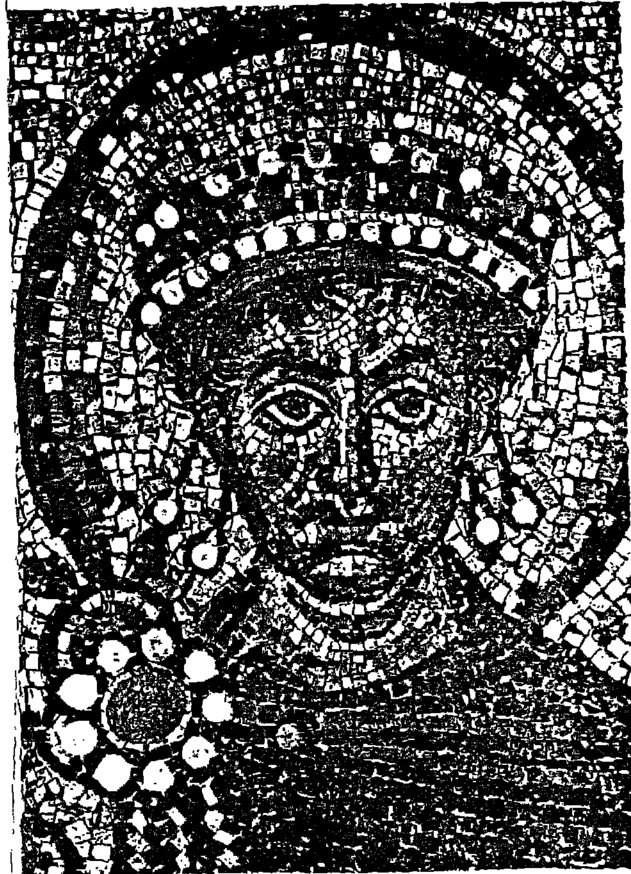
(شكل ٣٧٧)

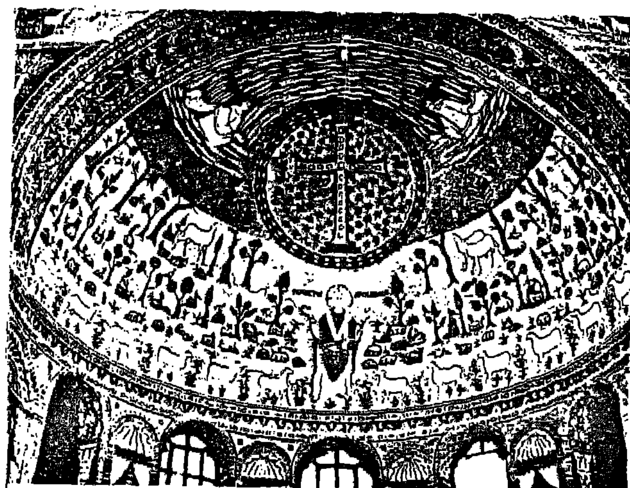




(شكل ٣٧٨) موزايك مكسيميان - القرن السادس - سان فيتالى - رافنا

(شكل ٣٧٩) موزايك الإمبراطور جستنيان - سان فيتالى - رافنا





(شكل ٣٨١) موزايك سانت أبوللينارى - رافنا

(شكل ٣٨٠) موزايك من سان فيتالى - رافنا





(شكل ٣٨٢)

موزايك من بازيليكا إيوفارسيانا بفلسطين

(شكل ٣٨٣)

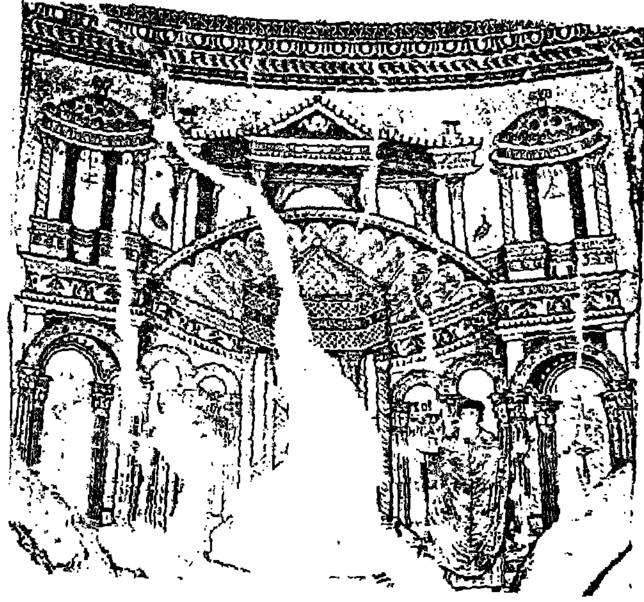




(شكل ٣٨٤) موزايك سانت لورانزو



(شكل ٣٨٥) موزايك سان فيتورى – ميلانو



(شكل ٣٨٦) كنيسة سان جورج – سالونيك

(شكل ٣٨٧) هوسس داوود – موزايك للنبى حزقيال – سالونيك





(شكل ٣٨٨)

زخارف موزايك من كنيسة ديمتريوس - سالونيك

(شكل ٣٨٩)

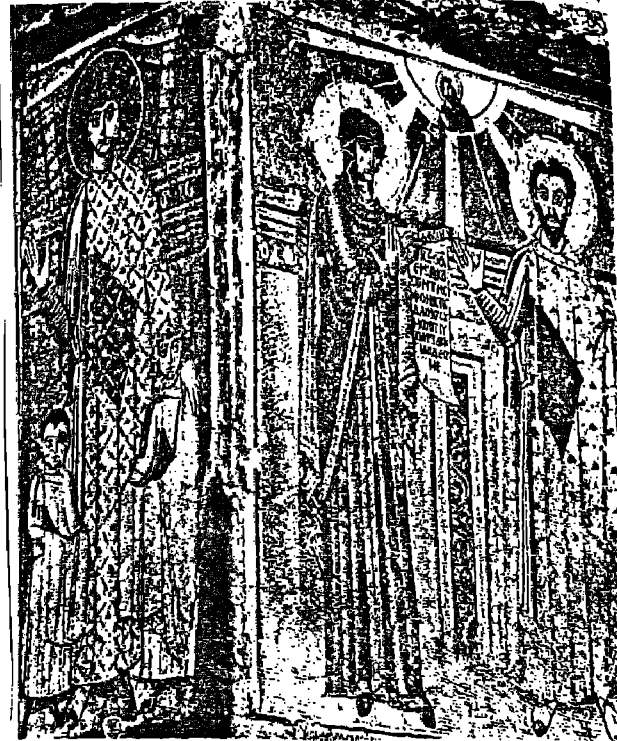




(شكل ٣٩٠)

زخارف جدارية مختلفة من موزايك كنيسة ديمتريوس – سالونيك

(شكل ٣٩١)





(شكل ٣٩٢) فسيفساء التجلى – سانت كاترين بسيناء – القرن السادس

(شكل ٣٩٣) موزايك من كنيسة بقبرص





(شكل ٣٩٤) زخارف موزايك المسجد الأموى الكبير – دمشق

(شكل ٣٩٥) زخارف موزايك كنيسة سانت صوفيا – الملاك جبرائيل





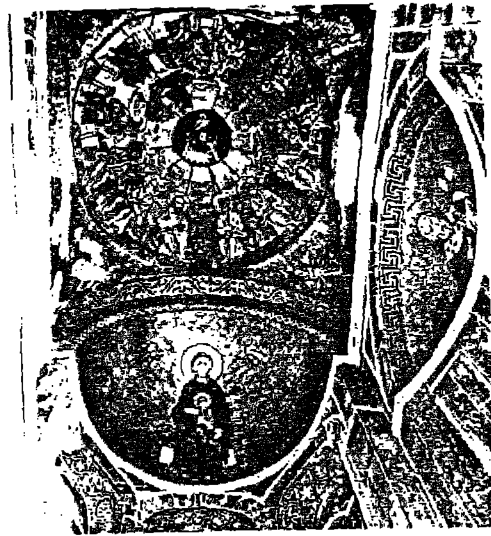
(شكل ٣٩٦) موزايك حادث التجلى - سانت صوفيا - بإستانبول



(شكل ٣٩٧) المسيح على العرش- سانت صوفيا - القرن التاسع



(شكل ٣٩٨) العذراء والطفل المسيح – سانت صوفيا – إستانبول



(شكل ٣٩٩) العذراء والطفل المسيح – هوسيوس لوقا



(شكل ٤٠٠) زخارف جدارية من كنيسة سانت صوفيا - سالونيك

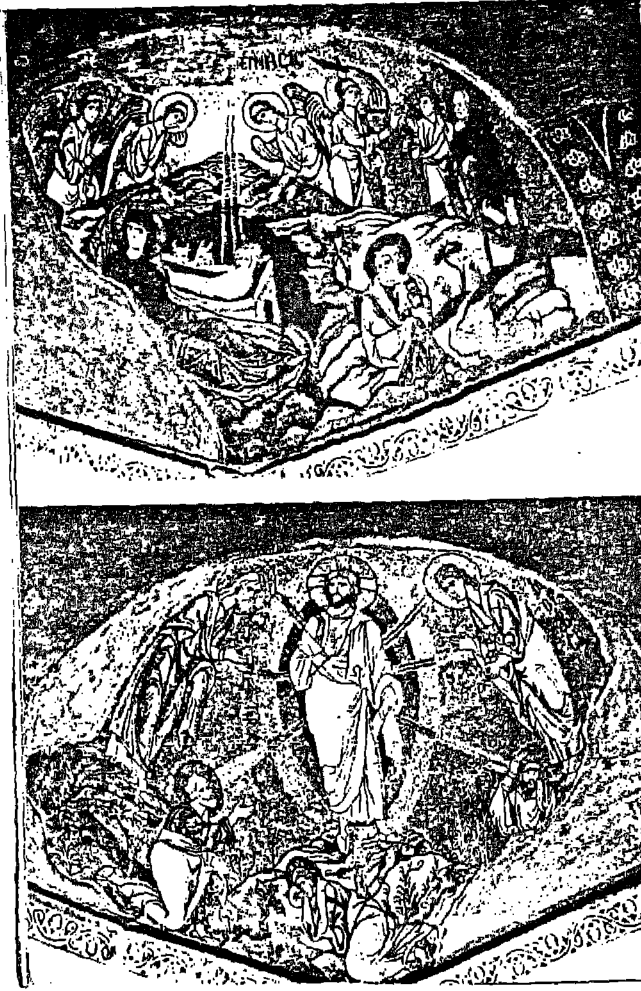




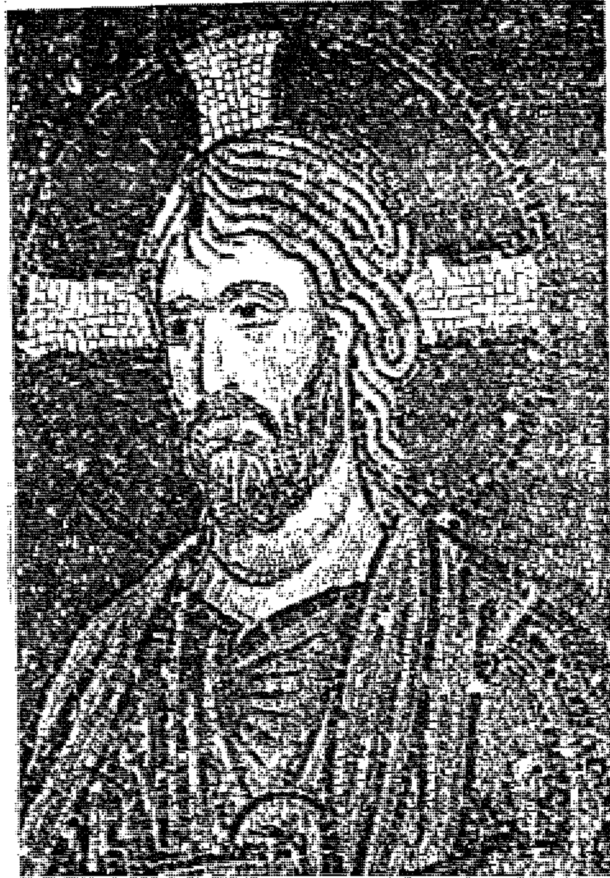
(شكل ٤٠١) العذراء والمسيح الطفل فى هوسيوس لوقا

(شكل ٤٠٢) المسيح ضابط الكل فى دافنى بالقرب من أثينا





(شكل ٤٠٣) موزايك من دافني تمثل السيد المسيح



(شكل ٤٠٣) زخارف جدارية لموزايك من دافنى



(شكل ٤٠٤) العذراء - سيسنياء من كوس

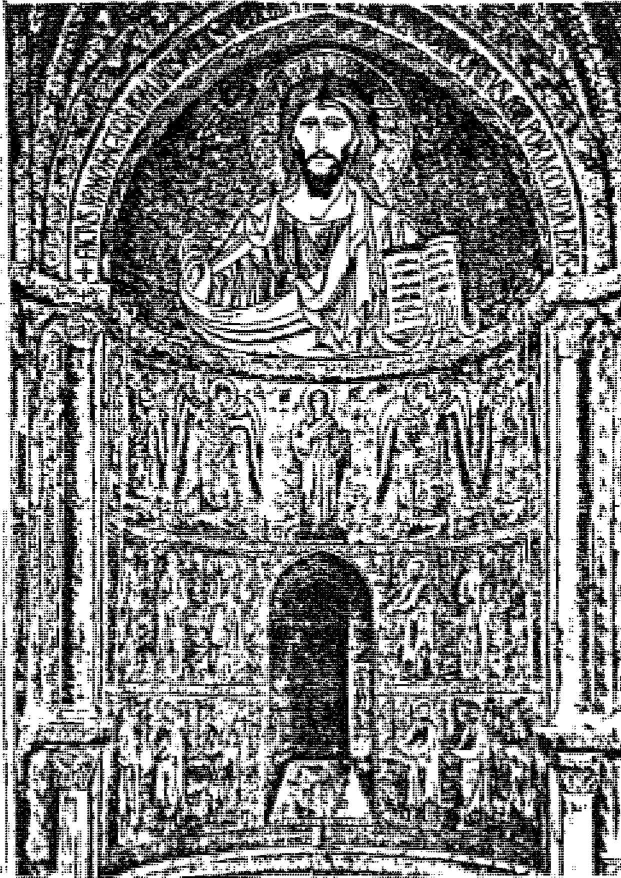


(شكل ٤٠٥)



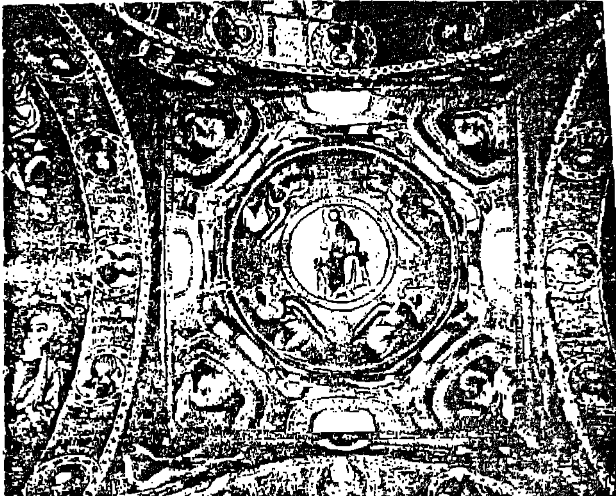
(شكل ٤٠٦)

موزايك سانت صوفيا فى كييف بروسيا



(شكل ٤٠٧) موزايك الحنية الرئيسية فى كنيسة كيفالو

(شكل ٤٠٨) موزايك قبة كنيسة سانت ماريا فى أميرجيليو





(شكل ٤٠٩)
زخارف جدارية من سانت صوفيا فى مارتورانا

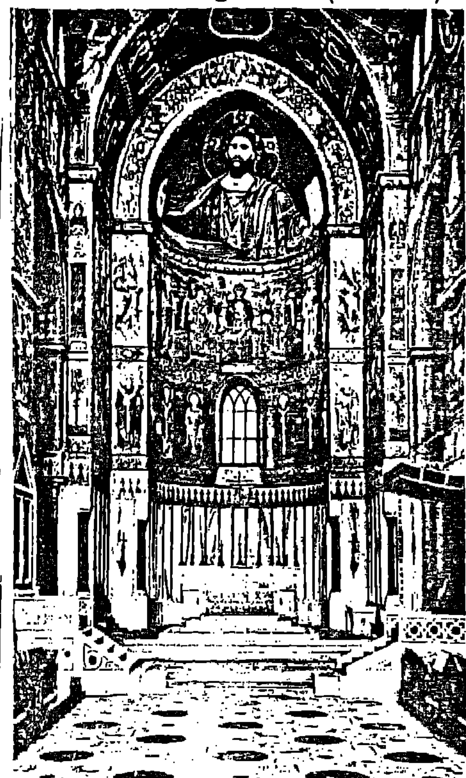
(شكل ٤١٠)





(شكل ٤١١) بازيليكا البلاتين (القاعة الملكية) بالرمو

(شكل ٤١٢) موزايك فى حنية مونريال





(شكل ٤١٣) زخارف موزايك من بالرمو

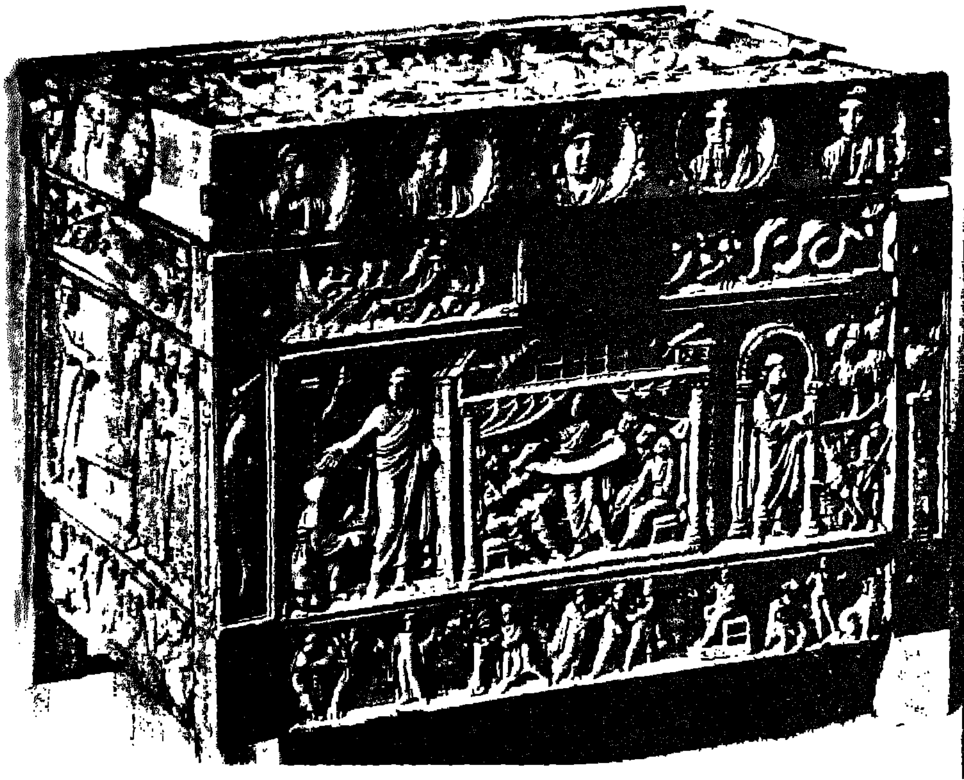
كنيسة القديس سان ماركوس - فينيسيا - موزايك الملائكة



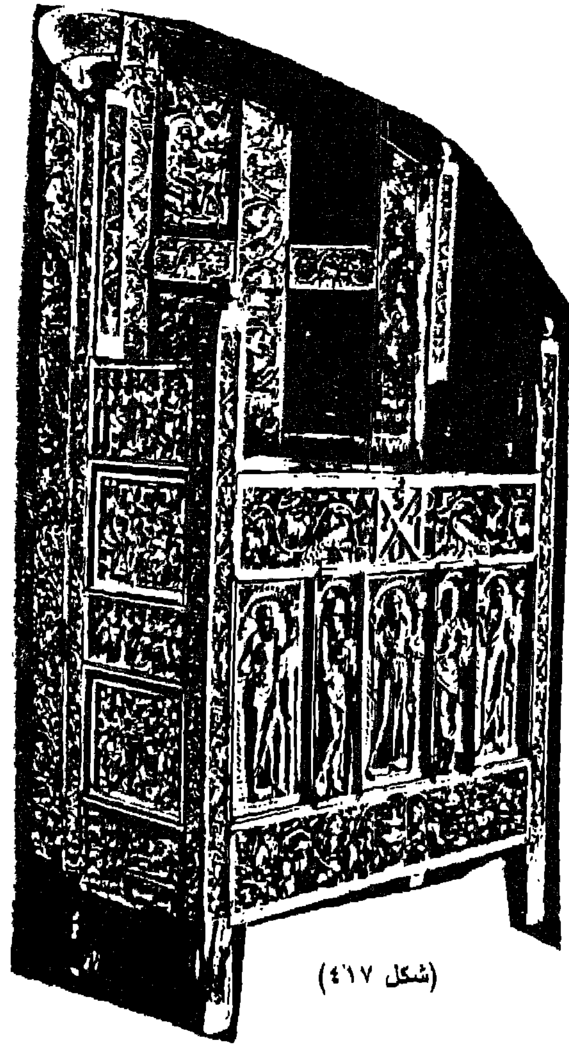
(شكل ٤١٤)



(شكل ٤١٥) لوحة عاجية ترجع للقرن الخامس، تمثل نيكوماخى وسيماخى

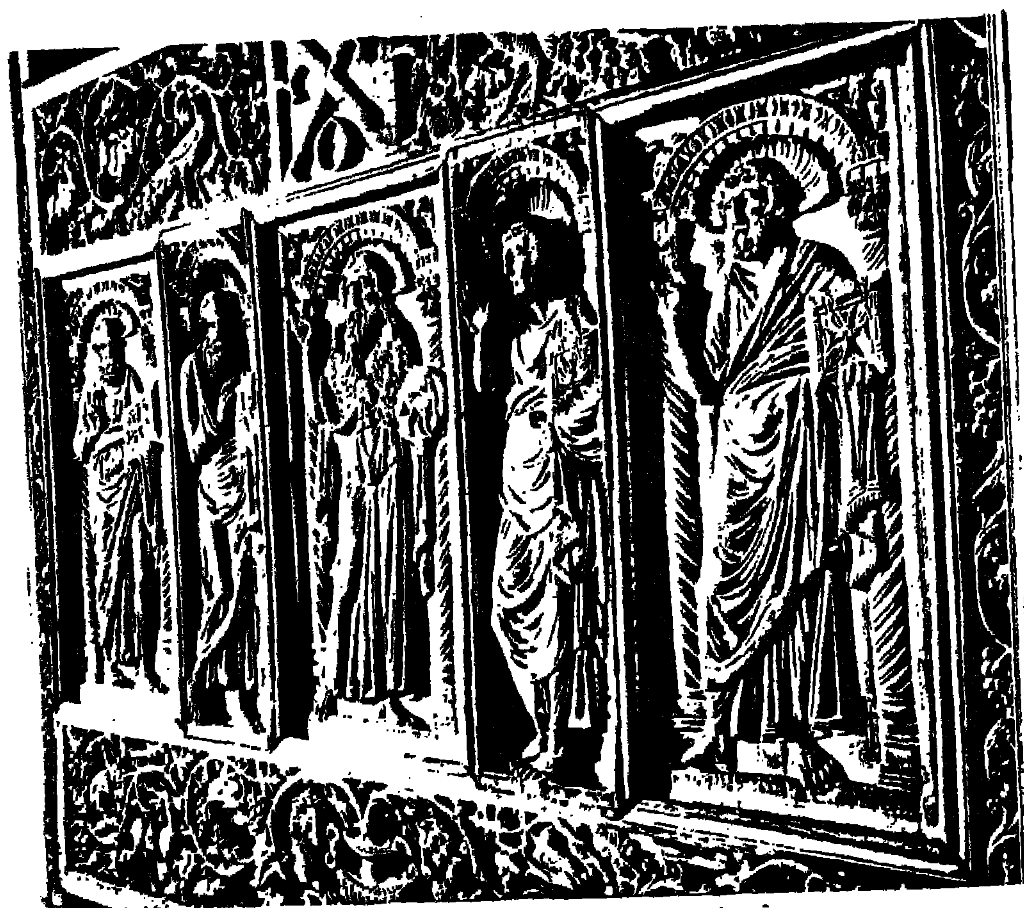


(شكل ٤١٦) صندوق من العاج يرجع للقرن الرابع

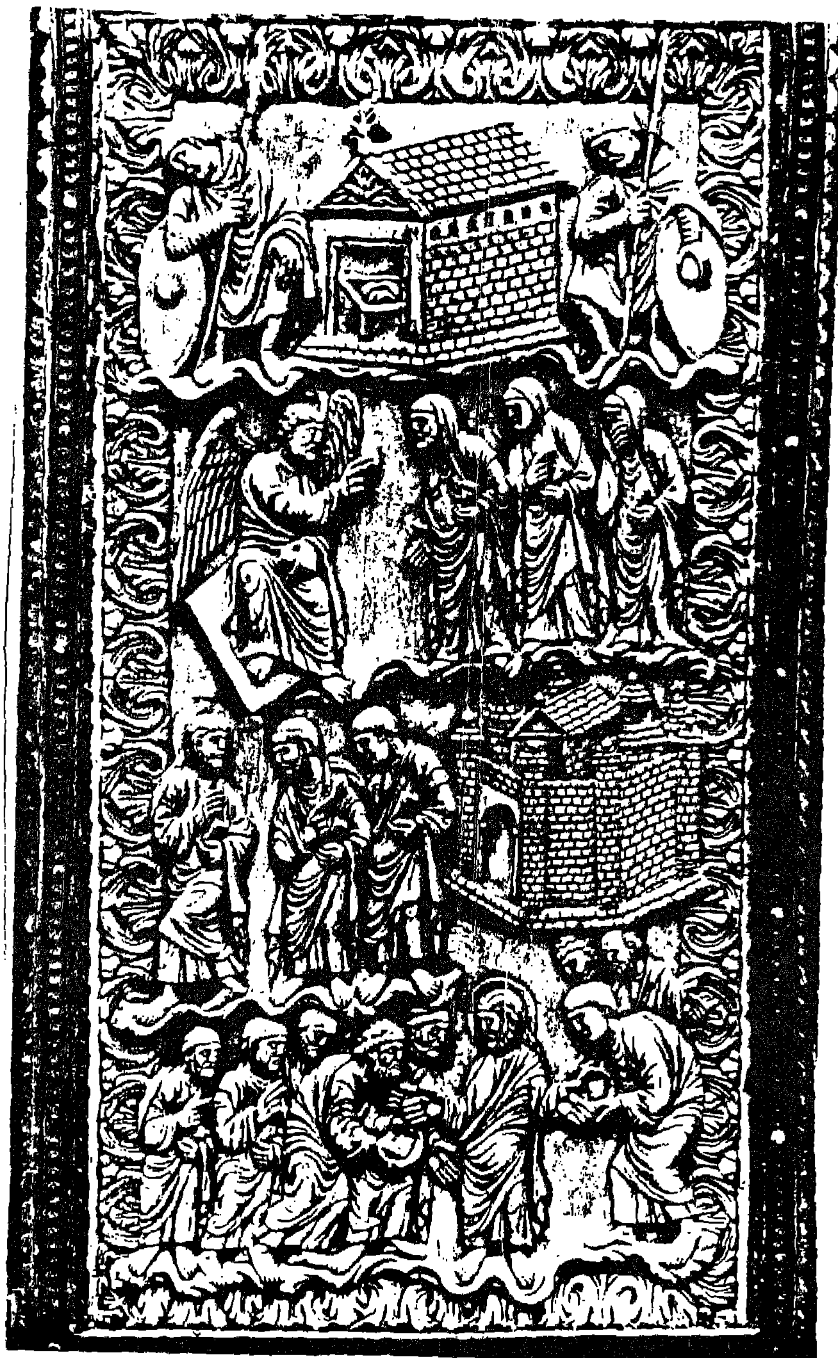


(شكل ٤١٧)

عرش من العاج للأسقف مكسيميانوس- بداية القرن السادس



(شكل ٤١٨) قطعة عاجية من رافينا- بداية القرن السادس



(شكل ٤١٩) غلاف كتاب من العاج فى المكتبة الوطنية بباريس



(شكل ٤٢٠) قطعة من العاج في المتحف القومي برافينا





(شكل ٤٢١) قطعة عاجية من كاتدرائية ميلانو - القرن التاسع



(شكل ٤٢٢)

صندوق من العاج بالمتحف البريطانى يمثل قصة القديس مينا



(شكل ٤٢٣)

قطعة من العاج فى باريس تمثل القديس بولس من سوريا

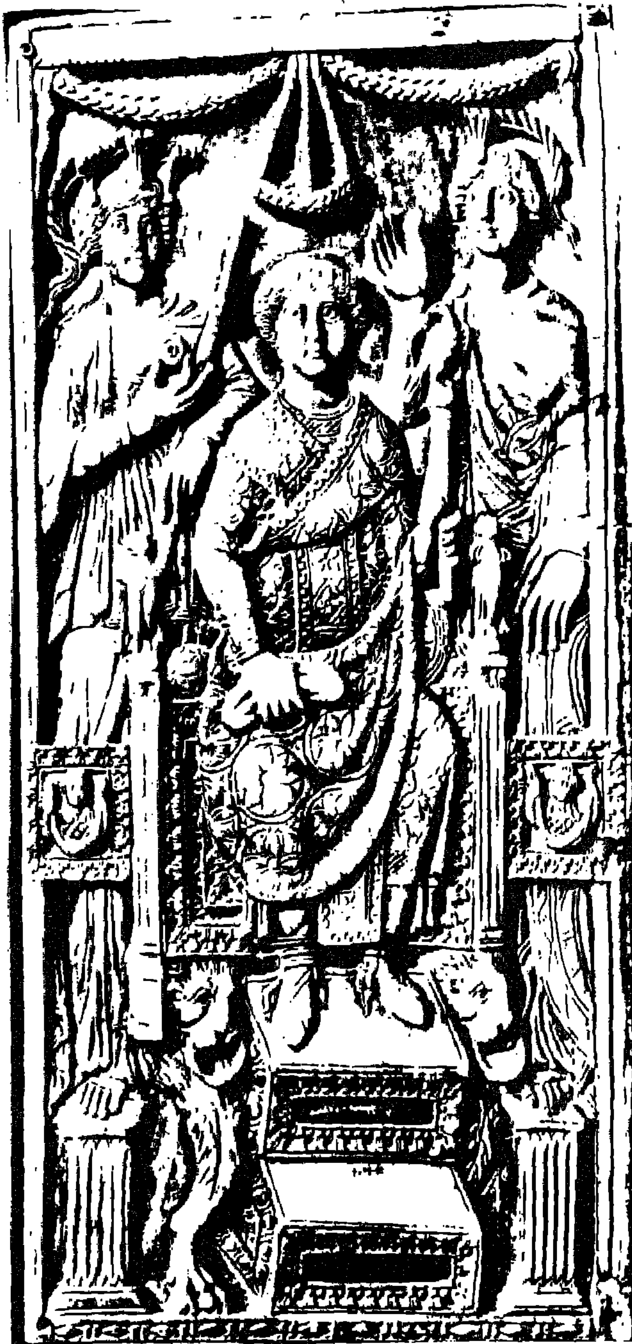


(شكل ٤٢٤) لوحة عاجية فى ميونخ – القرن الخامس



(شكل ٤٢٥)

لوحة عاجية فى برلين تمثل السيد المسيح بين القديس بطرس وبولس



(شكل ٤٢٦) جزء من صندوق عاج يمثل القنصل الأعظم - القرن السادس



ı6 Museo Nazionale del Bargello, Florence. Ivory.

(شكل ٤٢٧) قطعة عاج فى فلورنسا تصور أريادنا – القرن الخامس



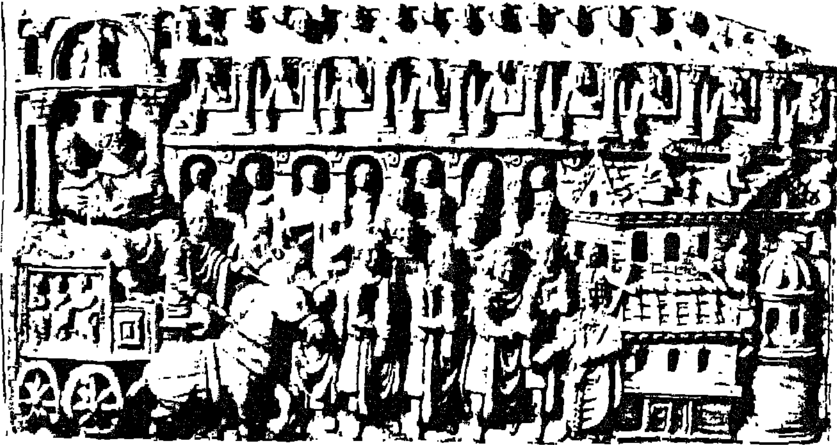
(شكل ٤٢٨)

قطعة عاج فى المتحف البريطانى تمثل الملاك ميخائيل - القرن السادس



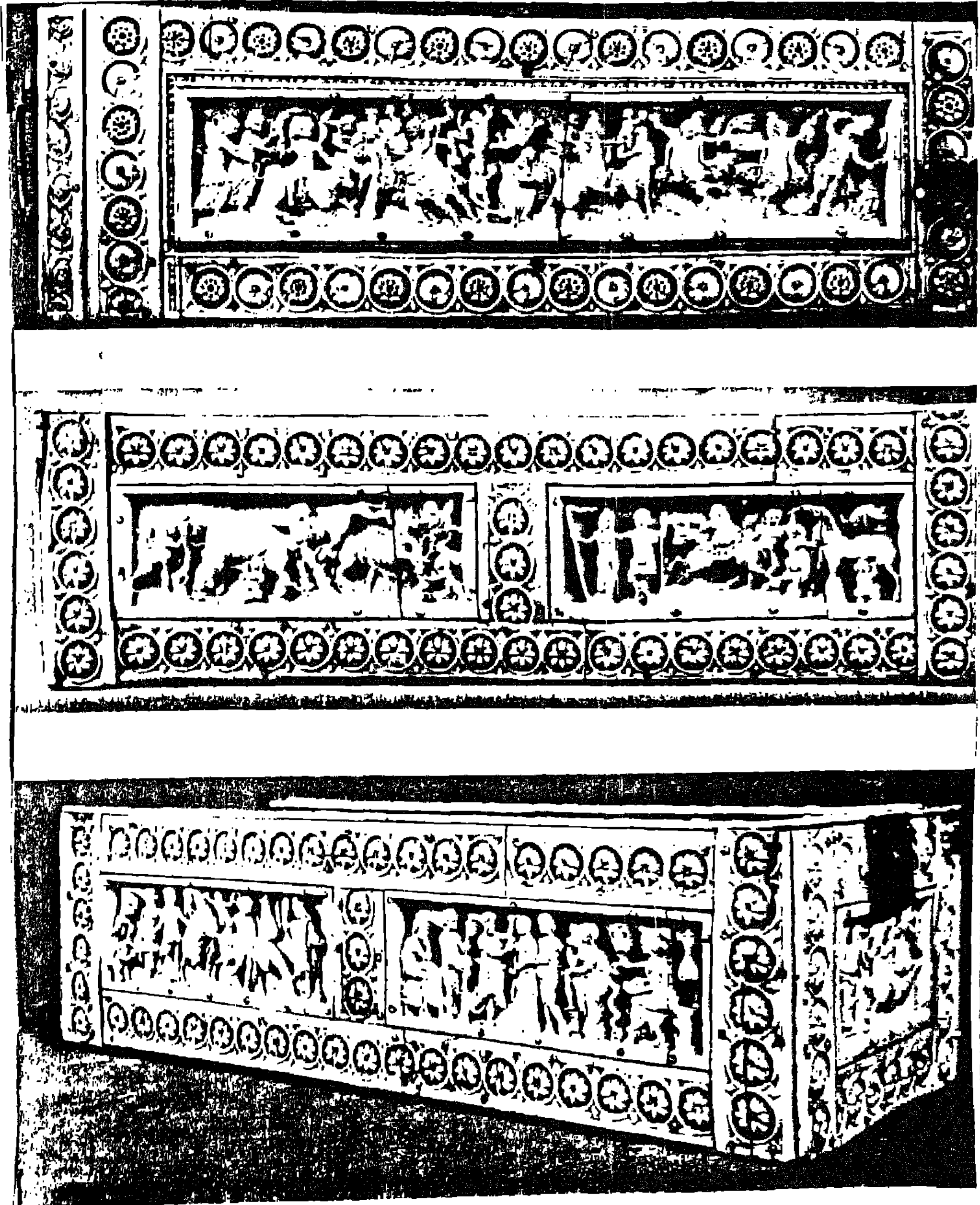
397 Louvre. Paris. Wing of ivory diptych. Barberini Ivory. *c.* 500

(شكل ٤٢٩) قطعة عاج فى متحف اللوفر- حوالى القرن السادس

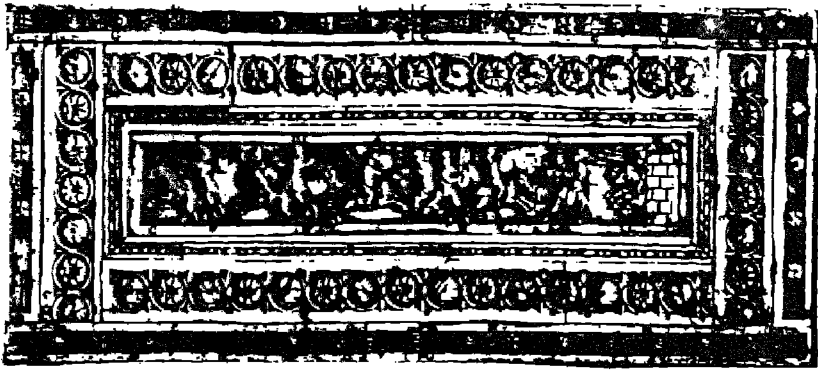


(شكل ٤٣٠)

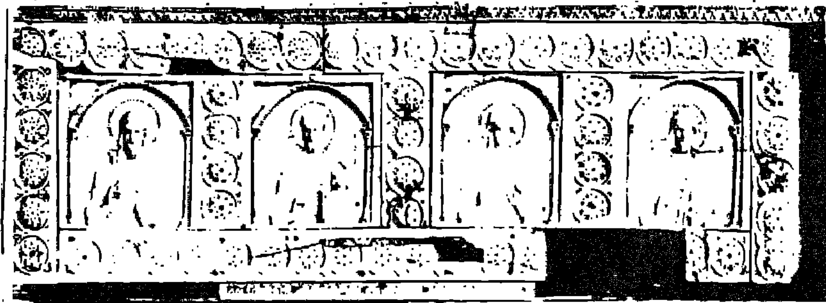
قطعة من العاج فى كاتدرائية ترير بألمانيا- القرن السادس



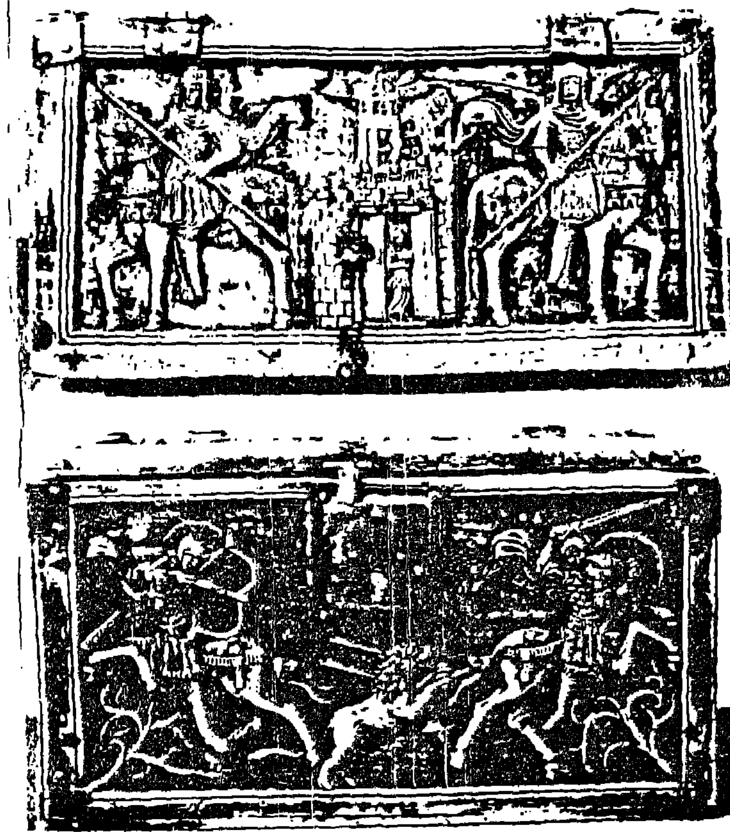
(شكل ٤٣١) صندوق من العاج فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن- القرن العاشر



(شكل ٤٣٢) صندوق من العاج يمثل مناظر قتال - القرن العاشر



(شكل ٤٣٣) صندوق من العاج من القرن الثانى عشر



(شكل ٤٢٤) غطاء صندوق من العاج – القرن الحادى عشر



(شكل ٤٣٥) مناظر أسطورية على صندوق من العاج - القرن العاشر
(شكل ٤٣٦)

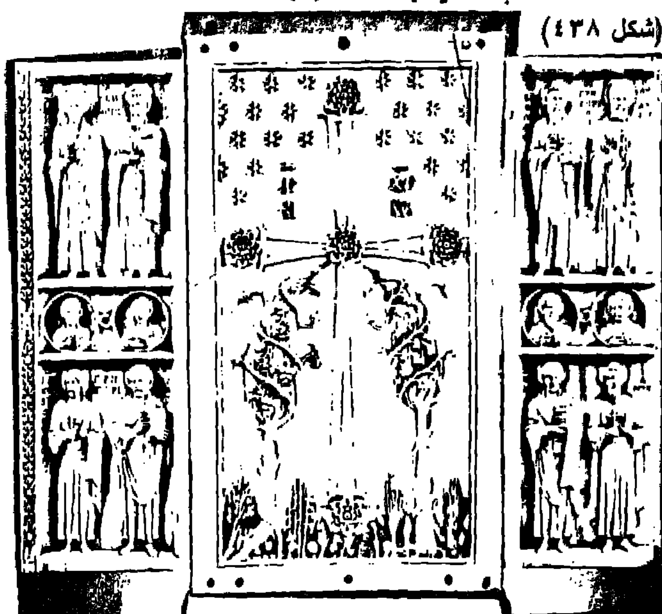




(شكل ٤٣٧)

علبة ثلاثية بمتحف اللوفر – القرن العاشر

(شكل ٤٣٨)





(شكل ٤٣٩) لوحة عاجية فى موسكو – القرن العاشر



(شكل ٤٤٠)

لوحة عاجية تمثل تتويج الإمبراطور روماتوس وزوجته -

- القرن العاشر



(شكل ٤٤١)

لوحة عاجية تمثل السيد المسيح - القرن التاسع

(شكل ٤٤٣) لوحة عاجية فى إكسفورد – القرن العاشر



(شكل ٤٤٢) لوحة عاجية من علبة فى أثينا – القرن العاشر



(شكل ٤٤٤) لوحة عاجية فى متحف فيكتوريا والبرت – القرن الحادى عشر



(شكل ٤٤٥) لوحة عاجية في متحف ليفربول – القرن الحادى عشر



(شكل ٤٤٦) الجزء الأوسط من علبة ثلاثية – القرن الحادى عشر



(شكل ٤٤٧) لوحة عاجية فى متحف فيكتوريا والبرت - القرن العاشر



(شكل ٤٤٨) لوحة عاجية تمثل مناظر من العهد الجديد - القرن الثانى عشر



(شكل ٤٤٩)

لوحة عاجية فى برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثانى عشر



(شكل ٤٥٠)

لوحة عاجية فى برلين تمثل الأربعين شهيد - القرن الثانى عشر



(شكل ٤٥١) لوحة من حجر السيستيت - القرن الحادى عشر



(شكل ٤٥٢) لوحة من حجر السيستيت – القرن الثانى عشر

رقم الإيداع بدار الكتب
٤٤٦٧/ ٢٠٠٢